BIBLIOTECA SCIENTIFICO-LETTERARIA

STORIA UNIVERSALE

DELLA

LETTERATURA

DI

ANGELO DE GUBERNATIS

VOLUME I

STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO

ULRICO HOEPLI
LIBRAIO-EDITORE,
MILANO
NAPOLI — PISA
1883

PROGRAMMA

STORIA UNIVERSALE DELLA LETTERATURA

DAI PRIMI TEMPI E PRESSO TUTTI I POPOLI CIVILI
FINO AI NOSTRI GIORNI

con florilegi da ogni letteratura
compresi saggi dei più illustri scrittori viventi italiani e stranieri

per cura
di

ANGELO DE GUBERNATIS

L'Opera sarà divisa in tre serie

Prima Serie

1. **Storia del Teatro Drammatico.** Un volume.
2. **Florilegio Drammatico.** Un volume, in due sezioni.
3. **Storia della Poesia Lirica.** Un vol.
4. **Florilegio lirico.** Un volume.
5. **Storia della Poesia Epica.** Un vol.
6. **Florilegio epico.** Un volume.

Seconda Serie

1. **Storia della Leggenda e novellina popolare.** Un volume.
2. **Florilegio e novelline popolari.** Un volume.
3. **Storia del romanzo.** Un volume.
4. **Florilegio romantico.** Un volume.
5. **Storia della storia.** Un volume.
6. **Florilegio storico.** Un volume.

Terza Serie

1. **Storia della poesia gnomica, epigrammatica e satirica.** Un vol.
2. **Florilegio di sentenze, epigrammi, sermoni e satire.** Un vol.
3. **Storia delle dottrine filosofiche.** Un volume.
4. **Florilegio filosofico.** Un volume.
5. **Storia della eloquenza.** Un volume.
6. **Florilegio oratorio.** Un volume.

Per questo quadro generale di tutta la storia letteraria, coi saggi d'ogni genere letterario che si accoglieranno, nei singoli florilegi, dalla letteratura italiana e dalle principali

STORIA UNIVERSALE
DELLA LETTERATURA

Volume I

STORIA UNIVERSALE DELLA LETTERATURA

STORIA

DEL

TEATRO DRAMMATICO

PER CURA

DI

ANGELO DE GUBERNATIS

ULRICO HOEPLI

LIBRAIO-EDITORE,

MILANO

NAPOLI — PISA

1883

A SUA ALTEZZA REALE

VITTORIO EMANUELE DI SAVOIA

PRINCIPE DI NAPOLI

ALTEZZA REALE

Fra tutti gli Stati, i più gloriosi furono sempre quelli ne' quali fiorirono gli studii.

Nella Vostra Casa Augusta, i Principi che restaurarono, con mente più vigile e più provvida, l'ordine e la forza della monarchia, il Duca Emanuele Filiberto, uno de' più grandi sovrani che la storia ricordi, ed il Re Carlo Alberto, vostro bisavolo di venerata memoria, furono grandi promotori di studii nazionali.

A Voi, Altezza Reale, che, dopo i generosi e fortunati moti del nostro risorgimento, vedeste la

prima volta, per gli splendori del cielo di Napoli, la luce d' Italia, s' aprirà un giorno col principato, per opera degli studii, la più alta palestra alla quale ambizione di Sovrano possa, nell' età nostra, contendere. L' esempio prossimo ed illustre de' Vostri Augusti Genitori che seguono, con mente sollecita e premiano, dall' alto, con la loro benevolenza, quanti, con animo devoto, intenso e non ingeneroso, lavorano nel Regno ad inalzare la patria coltura e l' onor degli studii nazionali, è, senza dubbio, all' animo Vostro gentile continuo eccitamento a tener pure come prima cura dell' età, che si volge operosa innanzi a Voi, il conseguimento della sapienza.

Il devoto lavoratore subalpino che ottenne dalla benignità dei Vostri Augusti Genitori la facoltà di farvi pubblico e riverente omaggio di un' opera che può forse concorrere ad accrescere il patrimonio del sapere italiano, nell' offrirla ora alla Vostra Altezza Reale, è mosso non solo da un sentimento di profonda ed affettuosa devozione, ma non meno ancora forse dalla speranza di contribuire, per essa, sia pure in proporzioni modestissime, al trionfo di una idea civile che gli balena alla mente e che gli

sembra pure la sola idea veramente pratica e politica, restaurare, cioè, per virtù della coltura e della educazione nazionale, l'antica potenza morale ed intellettuale degli Italiani, così che si torni a guardare un poco verso l'Italia come a pacifico faro di civiltà.

Quella fede che io, lettore di storie, ho profonda nella virtù e sapienza de' Principi Sabaudi e nella fortuna e nella gloria, retaggio continuo de' popoli virtuosi e sapienti, tento pure, per quanto può riuscirmi, di comunicare alla nuova generazione che sorge, alla quale, specialmente, desidero dedicar l'opera dell'età mia virile; a Voi, nostro Princeps Juventutis, *io m'indirizzo dunque ancora per la certezza in cui sono, e di cui mi rallegro, che tutto concorra già fin d'ora, nell'educazione vostra, a preparare alla patria non solo una felice continuazione di quelle tradizioni nobilissime, per le quali la Vostra Casa diventò gloriosa, ma, ad inspirarvi, nel tempo stesso, una nuova idea luminosa e più alta di Governo Civile, quale è bello che splenda alla mente di un principe italiano, e cosa degna che trovi il modo di attuarsi nel paese creatore che, dopo la Grecia,*

plasmò cose più nuove ed immortali, e in cui Dio concesse a noi il privilegio invidiato di nascere, di vivere e d' amare, che vuol dire operare cose nobili e degne.

Dio conservi lungamente l'Altezza Vostra all' amore ed alle speranze de' Vostri Augusti Genitori e del popolo italiano; e la vita Vostra che ora s' accoglie tutta operosa intorno agli studii, i quali nutrono, fra tanto, il vostro ingegno vivace, per farne un giorno un ingegno sovrano, che moderi ed illumini l' opera civile la quale fervera nel nostro paese, Vi sorrida, o Principe, lieta e luminosa non pel fasto, che possa circondare un giorno il Vostro Trono, ma per l' aureola di gloria perenne che cingerà un giorno la fronte del Sovrano che si farà lungamente benedire come promotore di una nuova civiltà nazionale.

Di Vostra Altezza Reale e della Vostra Augusta Casa

Il riverente, ossequioso ed affezionato suddito

ANGELO DE GUBERNATIS.

Firenze, 14 marzo 1882.

PROEMIO

La via che dobbiamo percorrere essendo assai lunga, non m' è lecito dilungarmi in un discorso generale, sopra le origini e lo svolgimento del teatro drammatico, tanto più che discorrendo, particolarmente, del teatro orientale e classico e de' misteri cristiani dovremo più volte ritornare sopra un argomento ormai abbastanza noto, cioè sopra il fatto che le feste religiose e le cerimonie lustrali, spesso funebri, con la loro pompa quasi teatrale, furono motivo e principio delle più antiche azioni drammatiche.

Chi volesse rimontare alle vere origini del dramma dovrebbe incominciare a descrivere la storia degli antichi riti sacrificali; ogni gran

sacrificio nell'India come in Grecia, nell'Egitto come nel Messico, nei primi riti del cristianesimo come ne' riti Mitriaci e ne' Misteri neopersiani, è sempre stato un vero dramma. Il dramma religioso precedette il dramma profano; i primi attori furono sacerdoti e pii credenti. Quando il dramma cessò di essere una rappresentazione sacra, e diventò un semplice spettacolo e divertimento popolare, s'instituì pure una scena con attori speciali. L'arte drammatica allora incominciò; alla tradizione popolare si sostituì il lavoro individuale dell'ingegno umano; e si ebbero gli autori drammatici.

Quì nasce una questione generale.

Lasciando stare la sacra rappresentazione, il cui ufficio religioso non può essere messo in dubbio, possiamo domandarci se il teatro così detto profano che si svolse dal dramma religioso, ebbe ufficio morale. La Chiesa Cristiana che condannò vivamente gli spettacoli teatrali, specialmente quelli della Roma imperiale, dovrebbe farci argomentare che il teatro fosse ed apparisse anzi che un pubblico educatore, un pubblico corruttore de' costumi.

Ma perchè di una cosa per sè buona s' abusi, ciò non vuol dire ch' essa non sia stata e non possa tornare ottima. Se le caricature non sono il carattere, se esse hanno alcuna volta, per abuso solamente, nuociuto all' arte, se il pagliaccio d' un circo che adopera un linguaggio scurrile e si permette ogni lazzo plebeo, non vale più il *vidûschaka* indiano, il *calvo* persiano, il *gracioso* spagnuolo, il Triboulet di Francesco Primo, curiose e notevoli figure artistiche rispondenti ad un tipo e ad una condizione sociale che meritavano rilievo, ciò non vuol dire neppure che si abbiano ora a proscrivere dal teatro popolare gli Arlecchini e gli Stenterelli, i Gianduia ed i Pulcinella, solamente perchè parlano un linguaggio spesso troppo umile e basso e mostrano talora una rozzezza di cui sentiamo vergogna; in questa vergogna nostra sta, per l' appunto, l' effetto salutare di queste figure grottesche. Come l' educatore Spartano mostrava al fanciullo l' Ilota briaco, perchè, a quella vista, ridicola e ripugnante, non fosse tentato egli stesso all' intemperanza nel bere, così noi, vedendo ora nelle nostre maschere regionali la caricatura

de' nostri difetti, ritrovandoci in essi, ci sentiamo salire al volto un po' di rossore al viso; e questo rossore è intieramente benefico. Sopra dieci spettatori uno solo forse sentirà questa specie di vergogna nazionale; gli altri nove proseguiranno a divertirsi spensieratamente. Ma un giorno verrà in cui si divertiranno meno e rifletteranno un poco più; in quel giorno le maschere satiriche avranno fatto il loro tempo e adempiuto il loro ufficio, e potranno essere dismesse. Quando i Padri della Chiesa condannavano tanto apertamente le rappresentazioni teatrali, il teatro era veramente divenuto una scena di scandali; e sarebbe, senza dubbio, stato assai meglio allora che si chiudesse, anzi che allettar le platee già troppo viziate con pantomime indecentissime, nelle quali l'arte drammatica e la poesia non avevano più alcuna parte. Tali delirii scenici mostrarono soltanto come ogni alta istituzione sacra e civile possa nello sconoscere e dimenticare intieramente il proprio ufficio diventar cosa barbara e vile. Ma perchè la scena aperta agli spettacoli pubblici diede occasione e pretesto a volghi scostumati

di levare molto scandalo, ciò non implica che il dramma, consacrato da prima dalla religione, e vôlto quindi nella tragedia a destare nobili sentimenti, nella commedia, a correggere col riso arguto e decente, i costumi, non sia stato sempre e non debba rimanere un grande educatore della società in mezzo alla quale si svolse e si svolgerà. Quando Eschilo scriveva i *Persiani*, quando Aristofane, Plauto, Molière e Goldoni, rivelavano dalla scena i difetti degli Ateniesi, de' Romani, de' Parigini e de' Veneziani, quando Guglielmo Shakespeare invitava il mondo moderno a discendere nella propria coscienza, quando Federigo Schiller rappresentava nel *Don Carlos* l' ideale dell' amicizia, quando insomma, ogni grande poeta drammatico, anche con mezzi diversi, talora imperfetti, sollevava il nostro pensiero alla contemplazione d'una maggior perfezione, egli diveniva un grande educatore; e non vi è arguto sofisma di critici eleganti che basti a persuaderci che il teatro non sia stato e non debba mantenersi morale. Certo la morale non è tutta ne' sermoni; anzi la migliore, la più efficace si trova fuori di essi. Ma occorre una

grande inspirazione morale, per fare e mantenere sulla scena un' opera efficace e durevole. Anche dove una tale inspirazione non si afferma e non si rivela direttamente, essa penetra profondamente i più grandi capolavori drammatici. Senza questa inspirazione benefica, possono comporsi leggiadre forme, che come i colori di un' iride fantastica, abbagliano per poco, la nostra vista meravigliata; ma il trionfo stesso della luce diurna sarebbe vano, se agli splendori dell' aurora non succedesse l' opera fervida di un giorno caldo e fecondo.

Il teatro non è uno spasso soltanto; e, se esso fu primo forse, col canto e col suono, ad aprire la storia dell' arte, se esso è ancora tanto vivace, se tutti i popoli civili vanno a gara per averlo e per mantenerlo in onore, se tutti vogliono avere il loro teatro nazionale, bisogna convenire che il dramma si è levato sopra la scena come simbolo popolare e vivente della nazione. Dopo avere, nelle feste del culto, messi in iscena i loro Dei creatori, i popoli civili rappresentarono pure nella tragedia la più nobile, nella commedia, la più comica parte di sè stessi; e poichè le grandi

virtù sono rare ed i piccoli difetti, invece, comuni, la commedia diventò cosa popolare, e la tragedia rimase singolar privilegio di un'arte aristocratica; tuttavia quando quest'arte fece appello ai più generosi sentimenti umani, trovò sempre un' eco profonda nella coscienza popolare, che venerò i grandi poeti tragici come splendidi cavalieri della patria e della civiltà.

La storia del teatro è, in qualche modo, storia del costume pubblico, e de' grandi sentimenti nazionali. Dove il costume non è capace di progresso e di perfezionamento, dove manca al popolo ogni sentimento di ciò che è buono ed onesto, di ciò ch'è poetico e grande, è vano attendersi allo svolgimento di un'arte drammatica assai vivace. Le pagine che seguono mostreranno facilmente che il dramma non è stato per alcun popolo un vano giuoco dell'arte, ma presso tutti una forma splendidissima di civiltà nazionale.

PARTE PRIMA

TEATRO ORIENTALE

TEATRO INDIANO

Muovo dall'Oriente il mio discorso, non perchè io pensi che l'arte drammatica ci sia venuta di là, ma, all'opposto, perchè stimo che l'arte drammatica orientale stia da sè, non avendo avuto sull'arte europea azione alcuna nè buona nè cattiva. Anzi, vi sono molte ragioni per credere che il teatro persiano abbia avuto conoscenza dagli antichi misteri drammatici alessandrini, e che il teatro indiano siasi ordinato alla forma presente soltanto dopo avere sotto il governo di Alessandro il Macedone e de' suoi successori conosciuto il teatro greco. Quanto al teatro cinese e al giapponese parmi troppo agevole il riconoscere, in quella parte dove essi non appaiono originali, l'imitazione del teatro indiano. Ma se il teatro orientale non ebbe fin qui alcuna azione sul teatro europeo, esso non è, insomma, così privo d'originalità, che non possa, bene studiato, aprire nuove fonti d'inspirazione all'arte nostra. Le regole del teatro indiano furono probabilmente composte quando i più bei drammi erano già stati scritti,

al di fuori, pertanto, di ogni regola fissa, con quella stessa larghezza di rappresentazione che fece così vario, così ricco, così nuovo e così potente il teatro shakespeariano e così pittoresco il teatro spagnuolo.

Poichè, per formarsi un' idea del dramma indiano, non si può far nulla di meglio che confrontarlo coi varii drammi dello Shakespeare, di Lope de Vega e di Calderon. Il dramma indiano prenderebbe posto fra il teatro inglese e il teatro spagnuolo, se non fosse più antico, e, per molte parti, più ingenuo d'entrambi. Si è molto disputato sulla questione se il teatro indiano sia un' imitazione del greco. Non avendo traccie nella letteratura indiana di veri e proprii drammi prima del primo secolo dell'èra volgare, si suppone che gli indiani abbiano avuto l'idea di compor drammi solamente dopo aver veduto, alla corte di Alessandro e de' suoi successori, i greci rappresentare le loro tragedie e le loro commedie. Si reca come un supremo argomento della derivazione del dramma indiano dal greco, la introduzione sulla scena indiana dell' etera o cortigiana. Ma questo non mi pare invincibile argomento, anzitutto per la gran differenza che corre tra le due maniere di cortigiane, e poi perchè la baiadera o sacra ballerina o etera del tempio indiano è nata in linea diretta dalla ninfa od apsara o cortigiana, la donna galante insomma, del cielo vedico; nel cielo d'Indra, fin dall'età vedica, e però molto innanzi alla conquista de' Greci, le ninfe od apsare danzavano e cantavano e probabilmente accompagnavano la danza e il canto con un'azione mimica innanzi agli Dei; l' Aurora

era ella stessa una insigne ballerina; e poco mancò che tutto il mito vedico dell'Aurora, ne' Vedi stessi, diventasse un poetico dramma pastorale; la ninfa Urvâçî poi, l'eroina d'un dramma di Kâlidâsa, era, in origine, un'Aurora. Dialoghi abbastanza animati s'incontrano già nel Rigveda stesso e nei Brâhmana; non è dunque assolutamente necessario l'ammettere che il teatro greco abbia creato l'indiano; ma, pure supponendo che i Greci abbiano veramente suggerita agli Indiani l'idea di un'ordinata e più compiuta rappresentazione drammatica, l'originalità del teatro indiano non può essere messa in discussione. Se imitazione ci fu, questa si fece in modo larghissimo, a quel modo stesso per cui può dirsi che il *Râmâyana* e il *Mahâbhârata* si ordinarono in un vero poema epico, per la probabile conoscenza che s'ebbe nell'India de' poemi omerici. Ma, molto più che l'ellenismo, se non a produrre, a svolgere il teatro indiano, dovette contribuire la maggior libertà che s'introdusse nella vita indiana con la dottrina di Buddha; un maggior senso della realtà della vita s'impadronì dello spirito indiano, onde s'uscì un poco dalla eterna contemplazione di un solo oggetto di meditazione, Brâhman ed i Vedâs, per commuoversi ad ogni specie di umana miseria, senza distinzione di caste. Il dramma portò dunque sulla scena una società viva, che sente e si muove, mescolando insieme quelle caste che prima erano divise; non si curò più del brahmano che del guerriero; non disdegnò alcuna casta sociale, per cercar l'uomo in tutte, o sia il sentimento umano. Si direbbe che l'epopea,

il dramma e la novella segnano nell' India, col trionfo del buddhismo, un ritorno alla semplicità, spontaneità, naturalezza vedica. Letteratura democratica, come la poesia vedica, ossia popolare e nazionale, ci rappresentano, vivo vivo, un mondo reale, animato, appassionato, che ci può commuovere. Forse i Greci poterono contribuire un poco a liberare l' arte indiana dalla precedente servitù e pedanteria brahmanica, ma di più fece ancora il buddhismo, il quale liberando di fatto la società indiana, potè pure contribuire, col suo spirito più largo, a creare un'arte più schietta e più universale.

La suprema autorità per la storia del teatro indiano rimane pur sempre la dottissima introduzione di Orazio Wilson ai *Select specimens of the theatre of the Hindus*, pubblicati in due volumi a Londra fin dall' anno 1827, trovandosi allora l' illustre indianista a Calcutta. Dopo di lui, alcuni chiari indianisti, e tra gli altri il Lassen, il Weber, il Néve, il Pischel, il Jacobi, il Windisch, il Regnaud, il Bergaigne, recarono nuova luce su parecchi punti relativi alla storia del teatro indiano, e specialmente ai due grandi autori drammatici Kâlidâsa e Bhavabhûti; ma tutti, pure aggiungendo alcuna notizia o temperando alcun giudizio, si fondarono sul primo prezioso lavoro del Wilson, che avea tradotto per intiero sei drammi, cioè il *Carruccio d' Argilla* di Çûdraka, il dramma *Vikramorvàçì* di Kâlidâsa, l' *Uttara Râma Ciaritra* di Bhavabhûti, il *Mâlatìmâdhava* dello stesso, il *Mudra Ràkshasa* o il *Suggello di Rakshasa*, dramma politico di Viçâkhadatta, la *Ràtnàvalì* o *Collana*, com-

media famigliare di Dâvhaka, attribuita al re Çri-Harsha-Deva del Kaçmîra. Di più il Wilson avea data un'analisi di altri ventitre drammi indiani, ed esposta nella introduzione tutta la poetica e rettorica indiana relativa al teatro. Prima del Wilson era stato tradotto il dramma *Çakuntalâ-Abhig'n'âna* di Kâlidâsa dal Jones, e il dramma filosofico e metafisico *Prabodha-Ciandrodaya* ossia *Il levarsi della Luna dell' intelligenza*, dal Taylor.

È noto come i drammi indiani sono scritti, come certe commedie del nostro Goldoni, una parte in lingua, ed una parte in dialetto. Da alcuni secoli in qua il sanscrito non solo cessò nell' India dall' essere parlato, ma fu anche studiato pochissimo; il nuovo risveglio dello studio del sanscrito si deve principalmente agli inglesi e ai tedeschi che lo rimisero in onore. Le odierne rappresentazioni drammatiche che si fanno nell' India innanzi al popolo, sono in dialetto mahratti, o guzerati, o tamuli, o hindustani, o bengali, traduzioni, riduzioni o pallide e parziali imitazioni, per la massima parte, dal teatro classico sanscrito. Questo ci prova che non solo il sanscrito non sarebbe più inteso oggi da tutti nell' India, ma neppure l' antico prâcrito o dialetto parlato dai personaggi inferiori nell' India. I dialetti indiani da alcuni secoli in qua si sono modificati; quindi il dramma che fu composto dal primo secolo (1)

(1) Il dramma indiano è più antico certamente del primo secolo, se è vero che il Trattato di Bharata, il quale ne tratta, precedette l'èra volgare; ma i più antichi drammi non giunsero fino a noi.

al decimosesto dell'èra vòlgare, rappresentato ora nell' India, correrebbe rischio non solo di non esser più capito, ma neppure di venir recitato dagli attori convenientemente, non potendosi pretendere che gli attori parlino sulla scena una lingua diversa da quella che usano ordinariamente. Ma nel tempo e nel luogo in cui nacquero i primi drammi indiani, il sanscrito doveva essere la lingua nobile di tutta la società colta ed inteso per discrezione anche da quelli che non l' aveano studiato di proposito, solamente per la frequenza con la quale doveano sentirlo parlare. Come le donne veneziane che andavano in teatro al tempo di Goldoni, senza averlo punto studiato, essendo analfabete, comprendevano l' italiano, ritrovandosi poi specialmente quando si parlava sulla scena il dialetto veneziano, così bisogna dire che le donne indiane, le quali assistevano a corte o presso i templi, in occasione di grandi feste religiose o domestiche, a spettacoli drammatici, comprendessero ancora il sanscrito parlato ufficialmente dai signori, brâhmani e guerrieri, e sentissero nel *prâcrito* o dialetto scenico risuonar viva la loro parlata. Oggidì, che non s' intende più, fuor che dai pochi dotti, nell' India, nè il sanscrito, nè il prâcrito, nelle commedie che si rappresentano, non vi è più distinzione di lingua nobile e di parlata plebea, poichè tutta la commedia vien recitata in una sola lingua popolare vivente. Una rappresentazione della *Çakuntalà* di Kalidâsa fatta oggi nell' India, nella lingua stessa in cui fu scritta, avrebbe un interesse poco più che archeologico, come le rappresentazioni delle commedie di

Plauto e di Terenzio in latino, che si fanno spesso ne' collegi inglesi, e che si tentarono pure alcuna volta fra noi. Il popolo potrebbe tener dietro alla parte esterna dello spettacolo, ma non coglierebbe più alcuna delle finezze insuperabili del dramma di Kâlidâsa. Oltrechè, stando a quanto aveva osservato il Wilson nell' India stessa, parrebbe ora diminuito anche l' interesse del pubblico indiano pel dramma propriamente detto. « Sebbene, lasciò scritto il Wilson, i lavori drammatici indiani siano stati men numerosi di quelli d' alcune altre nazioni che ebbero un teatro cospicuo, bisogna pure ammettere che siano stati copiosi abbastanza, da fornir materia ai critici di quel paese di dividerli in tante classi, il che proverebbe almeno che non vi era difetto di varietà. Si può anche osservare, che i lavori drammatici i quali pervennero fino a noi sono i più insigni, non corrosi dal tempo, a motivo del loro valore intrinseco. Quelli di ordine inferiore, che sembrano sopravvivere ne' vernacoli, possono essere stati più numerosi e popolari, ed erano, più rigorosamente, nazionali. Se ne veggono ancora traccie nelle storie drammatiche dei *Bhanr*, buffoni di professione, nei *Giâtra* del Bengala, e nei *Râsa* delle provincie occidentali. Nelle prime si rappresentano alcune giocose avventure, con due o tre attori, che improvvisano il dialogo (come i pagliacci de' nostri circhi), per lo più cattivo, ravvivato da scherzi non sempre decenti. Il Giâtra espone per lo più casi della gioventù di Krishna in dialogo estemporaneo, ma interrotto da canti popolari. L' amica di Krishna, Râdhâ, suo padre, sua

madre, le Gopî (le pastorelle, compagne di Râdhâ, innamorate anch' esse del Dio Pastore), sono i personaggi ordinarii del dramma; Nârada poi vi sostiene la parte di buffone. Il Râsa sente specialmente del nostro ballo scenico, ma è accompagnato da canti, intanto che si rappresentano in costume adatto le avventure di Krishna o Râma, con una mimica regolata. Gli Indiani amano questa specie di divertimenti, ma la tirannide che subirono, quasi sempre ostile ad ogni sollazzo un po' raffinato, resero assai rare le rappresentazioni, e fecero trascurare la letteratura drammatica. Tuttavia si continuarono a scrivere e rappresentar drammi fino agli ultimi tempi, in ispecie nell' India occidentale e meridionale, dove sussistono ancora principati indiani. Sembra pure che, di recente, vi siano state rappresentazioni a Benares, e noi abbiamo un dramma che fu scritto, e fors'anche rappresentato, da pochi anni soltanto, nel Bengâla. Tutti i moderni componimenti drammatici, tuttavia, hanno un carattere mitologico e settario, e sono intesi a celebrare la potenza di Krishna o di Siva. Si distinguono pure dagli scritti antichi pel maggior predominio della parte narrativa, e per i luoghi comuni descrittivi de' varii periodi del giorno o dell' anno, del sorgere o tramontare del sole e della luna, degli ardori estivi, della primavera ravvivatrice. Oltre la storia originale, non vi sono incidenti e la leggenda fondamentale si perde in un dialogo monotono. Questi difetti, per dire il vero, si trovano già, di tempo in tempo, in parecchi degli antichi

componimenti, ma in minor proporzione, mentre che essi formano invece la base di tutte le moderne composizioni. »

Seguendo ora l'ordine della classica introduzione del Wilson sopra il teatro indiano, verrò compendiandola, con qualche lieve aggiunta.

L'invenzione degli spettacoli drammatici viene generalmente attribuita ad un *muni* o inspirato sapiente, di nome Bharata. Un Bharata fu veramente autore d'un'antica e speciale poetica indiana, conosciuta sotto il nome di *Bhâratîya-nâtyaçâstra* ossia *La dottrina del dramma secondo Bharata.* « Il Trattato di Bharata, scrive il professor Regnaud, che, nel 1880, ne pubblicò un breve saggio, comprende in trentasei capitoli quanto concerne il teatro indiano; costruzione e ordinamento della sala degli spettacoli; messa in iscena; educazione degli attori e distribuzione delle parti; mimica, musica, canto e coreografia; divisione de' generi per i drammi scritti; poetica e rettorica del dramma; metrica ecc. Se si considera, inoltre che questo trattato è verosimilmente anteriore all' èra cristiana, e che quanto fu scritto di poi nell' India sopra lo stesso soggetto è soltanto la ripetizione o l' amplificazione dell' opera consacrata e, fra tutte, autorevole del vecchio *muni*, si comprenderà come un tal libro sia d' un interesse vivo e svariato quanto lo sarebbe un' opera sulle condizioni sceniche e poetiche de' drammi greci, che fosse opera d' un contemporaneo di Euripide o di un Alessandrino del tempo d'Aristarco, e che fra tutti i mano-

scritti sanscriti del periodo classico che rimangono a pubblicarsi, nessuno uguaglia per importanza il *Bhâratîya-Nâtya-Çâstra.* »

Secondo la leggenda indiana, il Dio Brahman avrebbe ricavato dai Vedi l'arte drammatica per insegnare i precetti a Bharata. Secondo un'altra tradizione, raccolta da Surindro Mohun Tagore in una recente pubblicazione intitolata: *The ten principal Avatâras of the Hindus (with a short history of each incarnation and directions of the murttis as* TABLEAUX VIVANTS), il dramma avrebbe avuto un'altra origine divina: « Secondo le autorità sanscrite, egli scrive, il dramma (*nâtya*) è di due modi, il *mârga* e il *deçî.* La forma di spettacolo drammatico che un giorno Brahman imparò da Mahâdeva (Çiva) e da sua moglie Pârvati, e che quindi rappresentò (nel cielo) innanzi ad essi, va sotto il nome di *Mârga-nâtya*; l'altra, che si conosce sulla terra, generalmente rappresentata da mortali innanzi a re ed altri, vien chiamata *Deçî-nâtya* (ossia *Dramma del paese, della terra*). »

Oltre il *nâtya*, il dramma, ossia dialogo con gesti, facevano parte degli antichi spettacoli teatrali, il *nritya*, pantomima, e il *nritta* danza. Vuolsi che, fin dall'età vedica, anzi nello stesso olimpo vedico, il *rishi* o sapiente Bharata inventasse questi tre generi, e dirigesse i tre spettacoli innanzi agli Dei, essendo attori ed attrici, musici e ballerine, i *Gandharvâs* e le *Apsarâs*. La stessa parola *Bharata* forse significa *attore*, e ad un antico Bharata, un antico attore divino, o almeno direttore scenico, un *rishi* od un *gan-*

dharva s'attribuisce pure un *Gandharvaveda* (1). Oltre ai tre generi di spettacoli d'origine divina, si dice che il Dio Çiva abbia ancora aggiunto altre due forme speciali di danza, l'una detta *tândava*, l'altra *lâsya*. Queste leggende, per quanto si vogliano moderne, rispetto all'antichità alla quale si farebbero risalire, se le ammettessimo senza critica, possono pure bastare a conferma di quanto ho già accennato, cioè, che, se è probabile che i Greci abbiano aiutato a svolgere in una forma più ordinata il dramma indiano, l'antichità e originalità degli spettacoli teatrali indiani non potendo esser messa in dubbio, non è impossibile neppure che, se non qualche intiero dramma, almeno qualche scena drammatica sia pure stata scritta innanzi alla conoscenza del teatro greco che diede forse l'idea d'un'azione drammatica più continuata, più complessa e più svariata.

Bisogna, in ogni modo, ammettere che se il *Nâtyaçâstra* di Bharata fu anteriore all'èra volgare, il che rimane, tuttavia, ancora ad accertarsi, ed a me sembra cosa assai dubbia, innanzi ad esso siansi scritti parecchi drammi che l'autore del trattato ebbe sotto gli occhi, nel comporre le sue regole. Forse, quando il testo di questo Trattato potrà pubblicarsi, potremo rilevare il titolo e l'argomento di alcuni di questi drammi, o almeno immaginarlo, dalla natura delle regole stesse; come leggendo gli altri Trattati più recenti di poetica indiana il Wilson potè ricavarne

---

(1) Cfr. Dizionario Sanscrito-Tedesco de' professori Bohttingk e Roth, sotto la voce *Bharata*.

tante notizie per la storia medievale del teatro indiano.

Senza tener conto del *Nâtya-çâstra* attribuito a Bharata, abbiamo parecchi altri importanti trattati speciali di drammatica indiana; principali sono il *Daça Rûpaka* ossia descrizione delle *dieci forme di componimenti teatrali*, con testo di Dhanangyaya, scrittore dell' undecimo secolo dell' èra volgare e commentario di un Dhanika che scrisse forse nel secolo seguente; il *Sarasvatî-kanthâbharana* (*Ornamento del collo di Sarasvatî*), la Dea dell' Eloquenza, trattato di poetica in cinque libri attribuito al Re Bhogia, l' ultimo libro essendo specialmente destinato alla drammatica, con un commento di Ratneçvara Mahopadhyâya; il *Kâvya-prakâça* (*Luce della poetica*) poetica in dieci sezioni di Mammatta Bhatta, cashmirese che visse dopo il secolo decimosecondo, con numerose osservazioni relative alla drammatica; il *Sâhitya-darpana* (*Specchio di composizione*) celebre poetica in dieci sezioni, della quale la sesta si riferisce alla tecnica teatrale, opera posteriere al secolo decimoterzo, del medico bengalese Viçvanâtha Kavirâgia; *Sangita-ratnâkara* (*Tesoro del canto*), del cashmirese Sârngi-Deva, che scrisse dopo il secolo decimosecondo, opera che tratta specialmente di canti e di danze, ma che contiene pure notizie curiose relative alla rappresentazione teatrale.

Lo spettacolo drammatico indiano si divide in due serie, il *rûpaka*, ossia il dramma *che ha una forma*, e l' *upa-rûpaka*, ossia il dramma *avente una forma inferiore*; si danno dieci specie del teatro primario,

ossia di *rûpaka*, e diciotto specie del teatro secondario, ossia di *upa-rûpaka*.

Incominciando dai *rûpaka*, il più nobile, il più alto, il più perfetto è detto *nâtaka*, ossia dramma per eccellenza. Il soggetto deve essere illustre ed importante, mitologico o storico, lasciando tuttavia libertà d'invenzione all'autore immaginoso; l'eroe deve essere un Dio, un semi-Dio, o un eroe, o un principe; la passione dominante, l'eroismo o l'amore, o i due sentimenti riuniti; l'azione semplice, senza esser sovraccaricata d'episodii; in un solo atto non si può rappresentar più che l'azione scenica d'un giorno; ma il trattato *Sâhitya-darpana*, che, come fu detto, è de' più recenti, concede pure ch'essa possa abbracciare parecchi giorni, anzi un anno intiero; quando l'azione non può svolgersi nell'atto, si ricorre all'espediente del racconto, che si fa spesso da un attore in prologhi speciali, per render conto di quanto s'immagina che sia avvenuto fra un atto e l'altro; gli atti non possono esser meno di cinque nè più di dieci; lo stile deve essere chiaro ed elegante; ma tuttavia non si richiede per questi drammi uno stile solenne, quale occorre nella tragedia classica; si debbono evitare le volgarità, ma non distinguendosi, nel dramma indiano, simile in questo al dramma così detto romantico, l'elemento comico dal tragico, e potendo essi invece alternarsi sulla scena, come spesso si alternano nella vita, si vede anche ne' drammi indiani di soggetto più nobile, adoperato uno stile famigliare da que' personaggi che non possono adoperarne alcun altro, per esprimere que' sentimenti e

quelle idee, che, per mantenersi fedeli alla verità non si possono manifestare in altro modo che semplice e famigliare. Anche, per questo riguardo, il teatro shakespeariano, lo spagnuolo e l' indiano offrirebbero materia di frequente riscontro. Fra i *nâtaka* o drammi superiori indiani, vogliono esser citati la *Çakuntalâ*, il *Mudra-rakshasa*, il *Veni-sanhâra*, l'*Anargha-râghava*. La seconda specie di *rûpaka*, prende il nome particolare di *prakarana*, e combina intieramente col *nâtaka*, con la differenza che il suo soggetto è meno nobile ed elevato, e che l'intreccio, per lo più amoroso, è tolto dalla vita reale. Il protagonista può essere un ministro, un brahmano od anche un mercante rispettabile; l'eroina può anche essere una *veçyâ* o cortigiana, pur che sia una cortigiana libera, come l'*hetera* greca; ma nell' India la cortigiana ha pure un gran sentimento e può avere una virtù che manca alla greca. Meno voluttuose e meno spiritose forse delle *hetere* greche, le cortigiane indiane sono molto più appassionate, nè prive di ogni sentimento religioso; esse provengono, come ho già avvertito, dalle apsare vediche, e della loro famiglia sono pure le bajadere del tempio. Ora a questo genere, importantissimo per la rappresentazione della vita reale indiana, appartengono, tra gli altri, due drammi famosi, il *Mâlatî-mâdhava* di Bhavabhûti e la *Mr'ic'ch'akatî* attribuita al Re Çûdraka.

La terza specie di *rûpaka* si chiama *bhâna* e consta di un monologo, in cui il primo personaggio che lo rappresenta narra in modo drammatico, casi succeduti a lui o ad altri. Amore, guerra, frode, intrigo,

sono tutti argomenti adatti a questo racconto drammatico, nel quale, per animarlo, il narratore può fingersi in dialogo con un supposto interlocutore. Il linguaggio vuol'essere elegante, e la musica ed il canto debbono precedere e conchiudere la rappresentazione.

Si citano come un esempio il *Lilâmadhukara* e il *Sâradatilaka*. Il Wilson suppose che, in questo genere drammatico, l'attore, per rappresentare il finto interlocutore, ricorresse pure al ventriloquio.

Nella quarta specie di *rûpaka*, detta *vyâyoga*, si rappresenta, in un atto, senza donne, senza amore, essendo protagonista un eroe o un semidìo, un'azione guerresca che non può estendersi al di là d'un giorno.

Si citano come esempii il *Saugandhikâharana* o *Rapimento di Saugandhikâ*, il *Giâmadagnyagiaya* o *Vittoria di Gyâmadagnya* e il *Dhanangiayavigyaya* o *Vittoria di Dhanangyaya*.

La quinta specie di *rûpaka* detta *samavakâra* abbraccia in tre atti una favola mitologica, relativa a dei e demonii, quantunque anche uomini possano parteciparvi; non ha un protagonista speciale; parecchi Dei insieme, fino a dodici, possono sostenere l'azione principale; adopera i metri vedici *ushnih* e *gâyatri*. Vi predomina il sentimento eroico; tempeste, battaglie, distruzione di città, con tutta la pompa guerresca di armi, carri, cavalli, elefanti, possono rappresentarsi. Si cita come un esempio, quantunque non sia finora conosciuto alcun manoscritto che lo riproduca, come un saggio del genere, il *Samudramâthana* o *Barattamento dell'oceano*. Forse

più che un dramma era quello che i francesi chiamano *féerie*. In tal modo viene pure rappresentata ancora in alcune parti dell' India, come una gran pantomima eroica, la leggenda di Râma.

Di carattere analogo, ma più tetro è il *dima*, che rappresenta avvenimenti terribili, come portenti, magìe, assedii, battaglie, diviso in quattro atti, avente per protagonista un dio, un semidio o un demonio; si cita come esempio il *Tripuradaha*, ossia la distruzione del demonio Tripura e delle sue tre città per opera del dio Çiva.

L' *ihâmriga* è la settima specie di *rûpaka;* deve svolgere un intreccio in quattro atti; il protagonista ha da essere un dio od un uomo illustre, la protagonista una dea; l' eroe o l'eroina va incontro ad avvenimenti pietosi, ma non alla morte; si cita come un esempio il *Kusumasekharavigyaya*.

L' ottava specie è l' *aṅka* in un atto solo, per lo più un atto complementare, patetico, di una leggenda; si cita ad esempio il *Çarmishthà-Yayâti*, probabile complemento del *nàtaka* intitolato *Yayâti Ciaritra*. Sarebbe importante che si ritrovasse e pubblicasse il manoscritto di questi due lavori drammatici, riferentisi ad una delle più poetiche leggende indiane.

La nona specie, detta *vìthì* ha un atto solo, recitato per lo più da un solo attore, come il *bhâna*, ma talora anche da due; il soggetto è una storia d'amore esposta in stile comico e grottesco; il Wilson suppone che non differisse troppo dalle *Fabulae Atellanae*.

La decima specie, detta *prahâsana* o farsa da ridere, è una satira burlesca; è intesa specialmente a colpire la lussuria, l'ipocrisia, il dispotismo dei grandi, siano brahmani, siano principi; vi è umorismo, ma non troppo buon gusto; il soggetto è d'invenzione del poeta.

I *rûpaka* sono i generi principali; ma, come si è detto, i trattatisti distinguono ancora diciotto specie di *uparupâka* o drammi secondari, de' quali essi vollero tracciare le regole; in questa classificazione vi è tuttavia qualche cosa di forzato e d'arbitrario.

I nomi tecnici di questi diciotto *uparûpaka* sono i seguenti:

1° *nâtikâ* in quattro atti (poco dissimile dal *nâtaka* e dal *prakarana*, ma meno lungo); si dà come esempio, la *Ratnavalî*. 2° *trotaka*, che può essere di cinque, sette, otto o nove atti; la scena può essere in parte sulla terra, in parte nel cielo; un illustre esempio di questo genere è la *Vikramorvâçî* di Kâlidâsa. 3° *gosthi* in un atto, di soggetto amoroso, con nove o dieci personaggi maschi, e cinque o sei femmine; si cita come un esempio la *Raivatamadanikâ*. 4° *sattaka*, in dialetto prâcrito, esponente un soggetto meraviglioso; un esempio del genere è la *Karpûraman'g'iari*. 5° *nâtyasâraka*, con danze e canti in un atto, di soggetto amoroso; si citano come esempii la *Narmavatî* e la *Vilâsavatî*. 6° *prasthâna*, in due atti, con canti e danze, popolare, il protagonista e i personaggi di casta inferiore, od anche paria; si cita come esempio lo *Çringâra-tilaka*. 7° *uttathya*, in un atto, amoroso e patetico, con dialogo interrotto da canti,

di soggetto mitologico; si cita come esempio il *Devîmahâdevam.* 8° *kâvya,* storia d'amore in un atto con strofe poetiche ed arie; si dà quale esempio un *Yâdavodaya.* 9° *prankhana* in un atto con protagonista d'ordine inferiore, relativo a disputa o baruffa o guerra; si cita come esempio il *Bâli-badha.* 10° *hasaka,* farsa da ridere in un atto, con cinque personaggi; il protagonista deve essere un personaggio eminente, e un po' pazzo; si cita come saggio del genere l'*Anekamûrttam.* 11° *santâpaka,* dramma in uno, tre o quattro atti, il quale, come indica il titolo stesso rappresenta una *controversia,* una *disputa;* il protagonista è un eretico; si citano come esempii il *Mâyakapâlika* e il *Prabodha-Ciandrodaya,* dramma metafisico. 12° *çrîgaditam,* un atto, in parte, recitato in parte cantato, di cui la dea *Çrî,* la Venere indiana, e dea della bellezza e della fortuna è la protagonista; si cita come esempio del genere la *Krîrâ-rasâtalî.* 13° *çilpaka,* dramma in quattro atti che si compie nel luogo dove si bruciano i morti; protagonista è un brahmano, confidente o antagonista un paria, con intervento di casi magici; si citano come esempio il *Kanakaratî-mâdhava;* il Wilson riscontra come qualche cosa di simile il tedesco *Freyschütz.* 14° *vilâsikâ,* o *lâsikâ,* una specie di farsa amorosa in un atto; non sono citati modelli. 15° *durmallikâ,* commedia d'intreccio in quattro atti; come esempio, si cita la *Vindumatî.* 16° *prakaranikâ,* una varietà del *prakarana,* ma più breve, come indica il diminutivo. 17° *hallîça,* un atto con canti e danze, con un personaggio maschio fra otto o dieci femmine;

si cita come esempio la *Kaliraivataka*. 18° *bhânikâ*, scena di gelosia; si cita come esempio la *Kâmadattâ*.

Dopo di ciò, il Wilson ci offre un catalogo di sessanta componimenti drammatici ch' egli lesse o che trovò citati, quantunque il maggior numero di essi sia già stato riferito nelle pagine che precedono, suppongo che giovi il ritrovarne qui raccolti i titoli: *Mricch'akatî; Çakuntalâ; Vikramorvâçî; Malavikâgnimitra; Uttararâmaciaritra; Mâlatîmâdhava; Mahavîraciaritra; Venîsanhâra; Mudrârâkshasa; Udâttâraghava; Hanumannâtaka; Ratnavalî; Viddhaçalâbhan'gikâ; Praciandapândava, Karpûramangiarî; Giamadagnyagiâya; Samudramathana; Çripuradaha; Dhanan'giayavigiaya; Anargharâghava; Sâradatilaka; Yayâticiaritra; Yayâti-Çarmishthâ; Dutângada; Mrigañkalekhâ; Vidagdhamâdhava; Abhirâmamani; Madhurâniruddha; Kansabadha; Pradyumnavigiaya; Çrîdamaciaritra; Dhûrttanarttaka; Dhûrttasamâgama; Hâsyarnava; Kautukasarvasva; Prabodhaciandrodaya; Râmâbhyudaya; Kundâmala; Saugândhikâharana; Kusumasekharavigiaya; Raivata Madanikâ; Narmavatî; Vîlasavatî; Çriñgaratilaka; Devîmâhadeva; Yâdavodaya; Bâlibadha; Anekamurttam; Mayakapalika; Krîrârasâtala; Kanakavatî Mâdhava; Vindumatî; Kaliraivataka; Kâmadatta; Sañkalpasûryodaya; Sudarçanavigiaya; Vasantikâparinaya; Citrayag'n'a.*

Ogni dramma indiano ha un prologo o preludio generico, ed alcuni drammi offrono anche prologhi speciali agli atti; il prologo è per lo più sostenuto da due attori, ordinariamente il direttore scenico e un attore od un' attrice. Il prologo stesso è preceduto dalla

nândî o *benedizione*, data spesso dal *sûtradhâra*, o direttore scenico. Si è molto disputato sul senso della parola *sûtradhâra* propriamente *quello che tiene il sûtra* ossia il filo e si pensò pure che esso potesse riferirsi ad un tempo in cui vi era nell' India solamente il teatro de' burattini; il *sûtradhara* sarebbe stato *quello che teneva i fili*. Ma non parmi necessario tale sforzo per dichiarare il senso della parola, la quale poteva indicar semplicemente colui che teneva il filo di tutto il dramma, per disporre tutto il materiale scenico, e mandar fuori a tempo ogni attore, come fa di presente il nostro così detto *buttafuori*. I trattati indiani, dai quali il Wilson trasse tutte le nozioni che divulgò in Europa sopra la scena indiana contengono ancora parecchi precetti relativi alla distribuzione degli atti, de' sentimenti, della scena, della sala per gli spettatori ecc.; ma queste regole, per fortuna, comparvero, quando i grandi poeti indiani avevano già avuta tutta la libertà di creare, seguendo la loro inspirazione, ascoltando tutte le voci della natura, mettendo in moto tutte le passioni, disponendo sulla scena liberamente dello spazio e del tempo. I poeti di maggior gusto non abusarono di questa libertà, e si contennero; e questa loro arte di contenersi giovò poi ai trattatisti per segnar delle regole, per fermare de' limiti che non si potessero oltrepassare, e per indicare esempii imitabili. Ma le libertà che i poeti drammatici indiani s' erano prese erano pur tante, che l' arrivo de' trattatisti non potè più pregiudicare in alcun modo l' opera creativa, se questa non si

fosse trovata già esausta quando i trattatisti, pensando forse poterla ravvivare, composero i loro trattati; il vero è che i trattati apparvero verso l'undecimo secolo dopo l'èra volgare, e i drammi fiorirono sulla scena indiana particolarmente tra il primo e il nono secolo. Se si trovarono tante analogie fra il teatro indiano e il teatro di Shakespeare e non solo, come era parso ai tempi dello Schlegel, fra la Çakuntalâ e i drammi shakespeariani, la ragione principale è forse stata questa, che i poeti indiani e il grande britanno scrissero senza impacciarsi di regole; avuta appena l'idea dello spettacolo drammatico, e del modo generale d'ordinarlo, in questa prima grossa e capace forma gli uni e gli altri fecero entrare ogni cosa. L'erudizione storica e letteraria degli uni e dell'altro era forse compagna. Era un'erudizione vergine, che lasciava ancora tutto il campo alla sorpresa, all'ammirazione e conseguentemente alla creazione; l'osservazione dell'uomo era ingenua, e però tanto profonda; il sentimento della natura vivissimo; il poeta si sentiva rivivere in essa, e la faceva parlare come se egli l'abbracciasse tutta e ne fosse abbracciato; è una creazione in gran parte inconscia, ma che può arrivare, talvolta, al sublime.

Ma, nella vita d'un popolo, non si perviene due volte a sentire così, se non a grande distanza di tempo, e per alcun profondo rivolgimento sociale che ne trasformi quasi la natura. Tra la poesia vedica più antica e più ingenua e la poesia di Kâlidâsa corsero forse venti secoli; nell'una e nell'altra, si

sente la libertà; forse il contatto del genio greco con l'indiano contribuì a suscitare in questo nuovamente la scintilla creativa, poichè la maggiore espansione di vita letteraria nell' India si manifesta di nuovo, dopo la conquista ellenica; ma, a costo di ripetermi, io insisto su questo punto che mi par capitale: la poesia vedica aveva cessato quando cessò la libertà della vita vedica, quando l' India ordinata secondo le caste, rese la vita indiana monotona, costringendola nell'osservanza di mille pratiche, che facevano vivere tutti i brahmani ad un modo, sacrificando intieramente le caste inferiori. Il buddhismo restituì agli ariani dell' India una parte della loro antica libertà, e di questa nuova libertà ed esuberanza di vita, anche l' arte sentì tosto un notevole beneficio. Nacquero allora i grandi poemi, che commossero quanti l'ascoltarono; il popolo diventò più che mai vago di leggende intorno agli dei ed agli eroi, e di novelle; l' Indiano tornò uomo; e questi uomini più liberi, mescolandosi, tornarono a fornire nuova materia animata al dramma e alla novella.

Come il teatro tragico de' Greci tolse principalmente i suoi soggetti dalla mitologia e dalle leggende epiche, così gli autori drammatici Indiani cercarono nei loro drammi più nobili soggetti eroici. Svoltasi poi l'arte drammatica indiana in un tempo nel quale il culto del Dio Vishnu era nel suo maggior favore e dopo che la bellissima fra le epopee orientali, il *Râmâyana*, s'era già divulgata, e, divulgandosi, avea pure contribuito a far maggiormente popolare il nome di *Râma*, personificazione eroica del Dio Vishnu,

nacque nella letteratura indiana tutta una serie di drammi, ne' quali l'eroe principale apparve Râma. Il poeta Bhavabhûti, quantunque settario di Çiva, aveva dato l'esempio; dopo di lui, fra il decimo secolo e il decimoquinto, parecchi altri poeti di merito molto inferiore ritentarono lo stesso soggetto, per la semplice ragione ch' esso era divenuto popolare. Non avendo essi nulla da inventare, nulla da aggiungere alla leggenda, cercavano una specie di originalità nella forma grottesca dello stile, rimpinzando pure il loro testo di numerose citazioni erudite, di descrizioni poetiche divenute luoghi comuni. L'uno de' più antichi tra questi drammi di maniera è il *Bâla Râmâyana* di Râgiasekhara, che esisteva già certamente nel secolo decimo dell'èra volgare, poichè viene citato nella Drammaturgia intitolata *Daçarûpa*, che apparve verso quel tempo (1). Quantunque si chiami *Piccolo Râmâyana* il dramma non ha meno di dieci atti; vi si compendia, in forma drammatica, tutto il contenuto leggendario del *Râmâyana*. Il professor Néve, nella sua dotta introduzione sulla vita e le opere di Bhavabhûti, che precede la versione dell' *Uttara-Râma Ciarita*, ricorda ancora il *Prasanna-Râghava* (*Il Raghuide propiziato*) attribuito a Giaiadeva, lo stesso autore, dicono, del famoso idillio *Gîtagovinda*, vissuto nel secolo decimosecondo dell'èra volgare. quantunque si noti nel dramma rispetto all'idillio una

(1) Il testo venne pubblicato nel 1869 da Govinda Deva Çâstrin.

grande inferiorità poetica. I trattati poetici indiani *Daçarûpa* e *Sâhitya Darpana*, citano l' *Udatta Râghava* (*Il Raghuide esaltato*), il *Ch'alita Râma* (*Râma ingannato*), la *Kunda-malî* (*La corona di gelsomini*), il *Gianakî-Râghava* (*La Gianakide ed il Raghuide*), il *Râghavâbhyudaya* (*La festa di Râma*). Verso il tredicesimo secolo, divennero molto popolari nell' India l'*Anargha Râghava* (*Il Raghuide inestimabile*) di Murâri Miçra, onde si chiama pure semplicemente *Murâri Nâtaka* (*Il dramma di Murâri*) in sette atti, in uno stile molto elaborato, e l' *Hanumannâtaka* o *Dramma d' Hanuman*, in quattordici atti, chiamato pure *Mahâ-nâtaka* o *Gran Dramma*, lavoro indigesto d' imitazione o piuttosto di compilazione; Hanuman, il gran scimio aiutator di Râma, è supposto autore di questo dramma, come nell' *Uttarakânda* od ultimo libro del *Râmâyana*, dal quale il soggetto del dramma è tolto, Hanuman figura intento a studiar grammatica. Il professor Weber suppone, con molta probabilità, che siasi confuso un vero grammatico di nome Hanuman con l'eroe epico delle scimmie. La leggenda racconta che Hanuman avrebbe scritto il suo dramma sopra una roccia; poi, per nuocere al *Râmâyana* di Valmiki, avrebbe gettato la roccia nel mare; da frammenti di questa roccia ritrovati, per ordine del Re Bhogia, Damodara Miçra avrebbe quindi composto il dramma che va sotto il nome di Hanuman.

Wilson ricordò ancora due drammi moderni relativi alla storia di Râma, cioè l' *Abhirâma-mani-nâtaka* o *Dramma del gioiello di Râma* attribuito a Sun-

dara Miçra, e che sarebbe stato composto nel 1599; il *Dûtângada* ossia *Angada messaggiero,* composto, dicesi, modernamente, da un certo Çri-Subhata per un pellegrinaggio al tempio di Kumârapâladeva, per ordine di un re; questo secondo dramma consta di sole quattro scene, e però chiamasi pure *ch'âyâ-nâtaka* ossia *ombra d'un dramma.* Con queste forme letterarie del dramma relativo alla grande impresa e alla vita di Râma vogliono pure esser ricordate le rappresentazioni pur sempre vive nell' India, che si riferiscono alla stessa tradizione. In alcuni luoghi di pellegrinaggio, scrive il professor Néve, si onora la memoria di Râma e di Sîta, esponendo le loro effigie grossolane, che sono più tosto idoli o simulacri grotteschi imitati da idoli antichi. Si celebrano intorno ad essi grandi feste, e molto spesso queste vengono animate con l' apparenza d' un combattimento (1); mentre che una figura orrenda rappresenta Râvana, giovani attori danno il segno dell' assalto, e il formidabile antagonista di Râma, fantoccio che si finge d' ammazzare, vien bruciato tra fuochi d'artifizio che scoppiano con grande strepito. Talora, Râma, armato di spada, e seguito da compagni travestiti da scimie (2), si abbandona ad una scherma violenta contro il fantoccio del suo nemico. Si rende tuttavia un omaggio più degno al genio dei primi cantori di Râma con l' uso persistente di veri spet-

---

(1) Si confronti quanto si riferisce più oltre intorno al carattere del dramma Guatemalteko.

(2) Nel dramma Guatemalteko abbiamo, invece di scimmie, aquile e tigri.

tacoli drammatici che si mantengono in alcune provincie dell'India. Questi spettacoli sono ripartiti fra molti giorni; in ogni giorno, si rappresenta una sezione parziale della storia di Râma, e così, dopo avere, per alcuni giorni, attirato il pubblico, si finisce con l'avere spiegata la leggenda principale nella forma di un dramma in parecchi atti. In tali rappresentazioni la parte meglio riuscita sono sempre le processioni. Nel 1820, per testimonianza del Wilson, l'ingresso di Râma e di Sîtâ a Benares, formava una scena ricca, pittoresca ed attraente. Or sono trent'anni, rappresentavasi ancora, sopra le rovine dell'antica Ayodhyâ, un dramma di tal genere in tre o quattro atti, o, per dir meglio, in tre o quattro quadri.

Ma di tutti i drammi indiani relativi alla storia di Râma, i soli che rechino veramente l'impronta di un ingegno poetico, sono quelli di *Bhavabhûti*, il degno emulo di Kâlidâsa nella poesia drammatica, chiamato pure enfaticamente Çrîkantha ossia colui « di cui la gola è l'eloquenza stessa. » Secondo la tradizione, egli avrebbe vissuto, verso l'anno 720 dell'èra volgare, alla corte del re Yaçovarman. Secondo il professore indiano Anundoram (1), seguito dal professore Néve, Bhavabhûti sarebbe più antico e avrebbe vissuto verso il sesto e fors'anco il quinto secolo dell'èra volgare. Egli era un brahmano del paese dei Vidharbii, visse alla corte di Uggiayinî e

(1) Egli scrisse un'opera pubblicata nel 1878 a Calcutta, sotto il titolo: *Bharabhouti and his place in sanskrit literature.*

acquistò fama per tre drammi rappresentati solennemente a corte, in occasione di grandi feste, e così intitolati: *Mahâ-vîra-ciarita* (*La leggenda del grande eroe*); *Uttara-Râma-ciarita* (*L' ultima leggenda di Râma*); *Mâlatî-mâdhavam* (*Le avventure di Mâlatî e di Mâdhava*). I primi due drammi si riferiscono alla nota leggenda di Râma cantata nel *Râmâyana*; il terzo è un dramma romantico d' invenzione, che dipinge i costumi del tempo. Nel prologo del primo dramma, il Direttore scenico lo definisce come quello « in cui le gesta d' un grande eroe si manifestano nobili e terribili; il linguaggio ora amabile, ora fiero; possiede un senso profondo; il sentimento eroico, attribuito a scelti personaggi è delineato in ciascuno con mezze tinte delicate e precise. » Nato e vissuto in una regione pittoresca dell' India centrale, Bhavabhûti dovea pure far passare molta grandiosa poesia descrittiva ne' suoi drammi, che, per questa parte, rivaleggiano spesso con quelli di Kâlidâsa. Ma è in lui minore ingenuità, minore spontaneità, minor freschezza « Per molti riguardi, scrisse il Lassen, Bhavabhûti appare inferiore a Kâlidâsa, perchè non segue soltanto, come questi, l' ispirazione del proprio genio, ma si conforma invece alle regole della poetica. La sua lingua è più elaborata di quella del suo predecessore (1); nella *Mâlatî*, predomina il carattere erotico, nel *Mahâvîra*, il carattere eroico;

(1) Più oltre, osserva: « La sua lingua è scelta, e robusta; ma talora gonfia, prolissa ed oscura, lo stile di lui è sfigurato da composti troppo lunghi e da giuochi di parola. »

nell' *Uttara* il carattere patetico. Tuttavia egli rimane uno de' più ricchi e potenti poeti dell' India antica. » Talora nella lingua di Bhavabhûti entrano pure locuzioni vediche; per questa affettazione di dottrina, egli viene rimproverato dagli stessi indiani. Nel prologo del dramma *Mâlatî-Mâdhava,* Bhavabhûti stesso traccia, secondo la sua mente, l' ideale di quello che sembra occorrergli in un dramma ben fatto, cioè: « quadri profondi di passioni largamente esaminate; sensazioni che penetrano l' animo per mutuo affetto; elevazione di caratteri; espressione delicata del desiderio; varietà nel racconto; eleganza perfetta di locuzione. » Aveva Bhavabhûti detrattori fra i suoi contemporanei, come trovò più tardi, a motivo del suo stile un po' ricercato e, a volte, solenne, de' derisori (basti, tra gli altri indicare l'autore della farsa il *Congresso dei Bricconi,* che si dà per intiero tradotto nel *Florilegio,* ove è una parodia di una scena del *Mâlatîmâdhavam*); egli si difende specialmente da alcuni brahmani suoi colleghi che doveano accusarlo per essersi dedicato ad un' arte stimata vile o per lo meno non degna d' occupare un uomo che avea studiato i Vedi; egli risponde con una certa enfasi e fierezza: « Que' pochi che ora ci biasimano, che cosa sanno, in verità? certo questo frutto delle nostre fatiche non è destinato ad essi. Forse nascerà, fors'anche esiste chi valga quanto io valgo.... Il tempo non ha limiti, e la terra è così grande.... Si disse pure: la scienza che consiste nel leggere i Vedi, le Upanishad, i trattati del Sâñkhya e del Yoga, a che pro ancora dichiararla? essa non giova

punto per comporre un dramma.... Ma, se in un dramma si trovi magnificenza, nobiltà di linguaggio, gravità di pensieri, tutto codesto attesta pure non meno che la potenza dell' ingegno la dottrina acquistata. » A queste parole, non di certo comuni, e presso gli autori indiani, generalmente privi di qualsiasi vanità letteraria, notevolissime, il professore Néve soggiunge: « Quando s' è inteso un linguaggio così deciso, che non è senza un po' di vanto, ma non tradisce neppure alcuna vanità volgare, ci ritroviamo innanzi ad un artista, il quale ricerca la gloria con ostinazione, con una lotta superiore agli ostacoli provenienti dalla sua casta o dalla sua famiglia. Non è questo l' accento d' un poeta del decadimento, lo stile pretenzioso d' un Alessandrino, ma più tosto, la sfida d' un maestro, come Pindaro o Simonide, il quale non potrebbe parlare senza una certa alterezza de' suoi emuli; egli fa un appello al futuro. Si vede poi in Bhavabhûti, un vero poeta che si assoggetta alle regole dell' arte ammesse dal gusto del suo tempo, mentre che molti drammaturgi dopo di lui, saranno solamente più compilatori, i quali cuciranno insieme delle rappezzature, e consumeranno il loro ingegno in una grave e pretenziosa versificazione. Questa giustizia vuole esser resa a Bhavabhûti, anche se si ammettono i difetti che gli sono rimproverati dai critici europei e dagli scrittori stessi dell' India. »

Ecco ora il contenuto dei tre drammi di Bhavabhûti. Incominciamo dal *Mâlatîmâdhava* che il Colebrooke chiamava un dramma senza rivali (*unrivaled drama*). Esso appartiene come la *Mr'ic'ch'akatikâ* al

genere *prakarana* ossia dramma, nel quale la favola è d' invenzione del poeta; l' autore era egli stesso così persuaso di aver fatto un lavoro originale, che il direttore scenico lo annunzia da sè come un *dramma quale non fu visto prima* (*apûrva-prakaranam*). A proposito di questo direttore scenico, il professor Néve fa qui un' osservazione che merita d' essere rilevata, perchè servirà pure a spiegarci il motivo per cui ogni personaggio che entra in iscena, nel dramma cinese ed americano, per lo più, si nomina: « Verso il fine del prologo, il direttore scenico discorre con uno della sua compagnia del cambiamento delle parti, e, poich' egli stesso sostiene una parte di donna (quella della sacerdotessa buddhistica Kâmandakî), si potrebbe argomentarne, che, in grazia del mutamento di costume, non solo lo stesso artista rappresentava diversi personaggi nel corso dello spettacolo, ma ancora che i principali attori ripigliavano spesso le parti di donna che, in questo dramma, sono lunghe ed imbrogliate. »

L' azione del *Mâlatîmâdhava* si svolge in dieci atti, ciascuno de' quali è segnalato da un caso commovente o da una sorpresa di carattere tragico. Ne' primi otto atti, la scena è a Padmavatî, negli ultimi due fra i monti (probabilmente i Vindhya). Mâdhava figlio d' un ministro arriva da Kundinîpura, città principale de' Vidarbii. Egli doveva, per antica promessa, sposare Mâlatî, la figlia del ministro Bhârivasu; ma il suo re voleva invece obbligare Bhârivasu a sposar la figlia Mâlatî al suo vecchio favorito Nandana. Mâdhava intende presso la

religiosa buddhista e maestra di scuola Kâmandakî a' suoi studii, e specialmente alla logica, all' *hetuvidyâ* alla « scienza delle cagioni. » La stessa maestra aveva educato la fanciulla Mâlatî, e osservato che il carattere di Mâlatî e quello di Mâdhava erano fatti l' uno per l' altro; si propose dunque di secondare questa naturale inclinazione, senza che essi se ne accorgessero troppo. Non potendo sperare di far meglio, seguiterò l' analisi di questo dramma molto intrecciato, sopra la guida del professor Néve: « Mâlatî vive appartata presso il padre; ma, sotto varii pretesti, Mâdhava vien mandato sotto le sue finestre, e vi passeggia tanto che la fanciulla lo scorge. Mâlatî si reca a coglier frutti con le sue compagne ne' giardini del tempio di Kâma (1); Mâdhava vi è mandato alla sua volta; vedendo la principessa, sente per lei un vivo amore. Ma la giovinetta indiana deve contenere i suoi sentimenti; la passione che attira i due amanti l' uno verso l' altro è più tosto tratteggiata che descritta. Fra tanto, viene il momento in cui il re intende promuovere di suo arbitrio il matrimonio di Mâlatî col cortigiano Nandana. La sola nuova che ne giunge agli orecchi dell'eroina la fa disperare. Ma qui incomincia la curiosa trama ordita dalla religiosa buddhista. Da principio, essa opera insinuando anzi che consigliando direttamente; essa cerca rendere la giovinetta inesperta famigliare con l' idea d'una ribellione famigliare alla volontà del padre ed, anzi, d'una fuga con l'amante.

(1) Il Dio d' amore.

In una visita ch' essa le fa, si lagna nel vedere che Mâlatî sarà sacrificata alla dignità gerarchica, pur mantenendo che bisogna obbedire al padre. Se fa una breve allusione alla storia di Sacuntalâ la quale si diede liberamente allo sposo da lei scelto, s' affretta a dichiarare che l' esempio non può essere seguito. Tuttavia, senza che paia, si conduce a vantare la nascita ed i grandi meriti di Mâdhava. Quando si congeda da Mâlatî, può bene sperare di averle insegnato ad odiare il fidanzato che le viene imposto, a dubitare dell' affetto di suo padre, a ritenere che un rapimento non sia un caso nuovo, ed a pensare che il solo Mâdhava sarebbe intieramente degno del suo amore. A proposito di questa attitudine di Kâmandakî, uno storico moderno dell'India, il signor Wheeler, notò l' influenza morale del Buddhismo, distinto e persistente, a dispetto dell' impero che le superstizioni congiunte con l' antico politeismo avevano conservato negli stati più popolati e più floridi. Il modo di vedere de' Buddhisti sul matrimonio era opposto a quello della legislazione brahmanica che ne faceva un obbligo per tutti i membri della famiglia, e che imponeva rigide osservanze. La religione di Çâkyamuni lasciava una maggior libertà ad affezioni formate nella gioventù, pure onorando i sentimenti ed i doveri che costituiscono i legami delle famiglie; non avendo essa ammesso le distinzioni di casta, avea tenuto maggior conto della realtà della vita, della libertà delle inclinazioni, nelle classi che non erano obbligate ai doveri de' mendicanti o degli asceti. Ecco dunque, nel dramma, uno

degli aspetti della civiltà indiana sotto l'azione talora contradittoria delle grandi religioni. Kâmandakî otterrà il suo scopo; ma i suoi protetti dovranno subire parecchie dolorose vicende, e si vedranno più che una volta, in pericolo di morte. Così, essa avea loro preparato un ritrovo nel giardino della propria dimora, quando un tigre sfuggito da una gabbia di ferro, si gettò sopra i viandanti. La sorella del favorito Nandana, in punto di morire, fu salvata da Mâdhava e dal suo amico Makaranda; Madayantikâ, colpita dal coraggio di quest' ultimo, concepì per esso un amore profondo. Dopo questo caso, si veggono nel dramma, due coppie d' amanti, che incontreranno simili peripezie. S' avvicina ora il momento critico, in cui Mâlatî è attesa alla reggia pel suo matrimonio con Nandana, e un ciambellano si presenta per condurvela. Allora Mâdhava sta per impazzare di dolore; nella sua disperazione, prende lo strano partito di recarsi al cimitero, e di domandare il soccorso de' demonii malefici, ai quali offre, come nutrimento, della propria carne. È questo il preludio d' apparizioni fantastiche, di scene ancora più spaventevoli, che formano un episodio inatteso, in contrasto col primo intreccio, ove non si trova nulla di sovrannaturale; la sola evoluzione de' genii infernali è già da sè sola, come fu detto, un brano realistico e romantico de' più vivaci e de' più strani. Il cimitero è posto fuori del recinto della città, presso il tempio della crudele Ciâmundâ, l'appellativo che si convien meglio ai tetri misteri del culto di Durgâ. Questo tempio è diretto da una strega dal nome Kapâla-

kundalâ (recante una collana di cranii) e dal suo signore, un orribile negromante, Aghoraghanta. Questi due servi fanatici della dea risolvettero di offrirle come vittima umana alcuna giovinetta. Con questo scopo rapirono, prima che partisse pel suo palazzo, Mâlatî addormentata sopra una terrazza; avendola trasportata nel tempio, stavano per ucciderla sull'ara di Ciâmundâ; ma le grida della vittima arrivarono all'orecchio di Mâdhava, che ritrovavasi, per l'appunto, nel cimitero, offrendo brani delle proprie carni ai demonii. Nonostante il suo sgomento, egli avanza; incontra lo stregone Aghoraghanta; dopo un terribile combattimento col mostro, egli lo uccide e libera Mâlatî restituendola alla propria famiglia. Lo spettatore vien sottratto immediatamente a queste lugubri impressioni, per assistere a cerimonie più gaie, rese specialmente attraenti dai singolari maneggi che vi si mescolano. Si prosegue il solenne apparato del matrimonio di Mâlatî con Nandana; per ordine del re, gli abiti nuziali si apprestano nel tempio di cui Kâmandakî è la sacerdotessa. La vecchia istitutrice non dimenticherà nulla di quello che può assicurare l'unione de' suoi due protetti; avvertito da lei, Mâdhava conduce Mâlatî in un monastero buddhico, dove essi saranno regolarmente sposati. In questo tempo, essa immaginerà una stranissima mistificazione che manderà a vuoto i disegni del principe; essa persuade il giovine Makaranda a pigliare il posto della fidanzata. Egli si copre dunque di veli nuziali che bastano a coprire l'inganno; vien condotto processionalmente alla dimora di Nan-

dana, e si presta a tutti i riti matrimoniali. Frattanto, Nandana, disilluso, per le forme strane e l'aria maschia della sua fidanzata, si ritira con disgusto, lasciando Makaranda sempre travestito nel gineceo. In tal modo questi può avere un ritrovo con Madayantikâ. Makaranda non tarda a farsi riconoscere da lei come suo salvatore, e persuade facilmente la giovine a fuggire con lui fino al luogo ove Mâlatî e Mâdhava si sono rifugiati. Si capisce subito che in queste ultime peripezie doveva esserci un diversivo assai piacevole; bastava rappresentarsi Makaranda, vestito da sposa, nel corteggio che si recava al tempio di Çrî, la dea della fortuna, alla dimora del vecchio cortigiano, e descrivere il corteggio stesso, come s' era spiegato, secondo il cerimoniale indiano, con invitati coperti d' ombrelli, con elefanti dai sonagli d' oro, con tamburini, con gruppi di giovinette cantanti canzoni festive. I casi che seguono sono curiosi quantunque inverosimili, se si eccettui il nuovo intervento della strega audace, la quale cagiona di nuovo un momento di terrore, quando s' è vicini allo scioglimento dell'azione. La fuga de'giovani era stata scoperta, e soldati del re s' erano messi alla ricerca de' fuggiaschi. L' incontro fu grave; ma gli assalitori furono scompigliati da Makaranda, aiutato ancora una volta da Mâdhava. Il valore e il nobile contegno de' due giovani impedirono al re di sfogare la sua collera ed essi poterono raggiungere i loro parenti ed amici senza alcun castigo. Tuttavia, nel tumulto di una tal mischia, Kapâlakundalâ trovò ancora un momento propizio per rapir di nuovo Mâ-

latî, nella speranza di vendicar così l'uccisione del proprio signore, lo stregone Aghoraghanta. Mâdhava è preso di nuovo da una violenta disperazione, innanzi a questo secondo ostacolo alla propria unione. Ma un'antica allieva di Kâmandakî, Saudamînî, per le sue penitenze, acquistò una forza magica straordinaria; ed essa interviene opportunamente nell'azione. Essa libera, senza alcuna difficoltà, Mâlatî dalle mani della strega inesorabile; così reca ad una pronta conclusione il duplice matrimonio di Mâlatî con Mâdhava e di Madayantikâ con Makaranda. Un dramma così fatto, come può facilmente immaginarsi, dovette, nelle corti indiane avere un gran successo, innanzi ad un uditorio composto di dotti brahmani ma anche di molte donne. Si accoglieva con favore la rappresentazione della fedeltà dei giovani amanti, i disegni politici mandati a vuoto, il disinganno del vecchio cortigiano, i matrimonii prontamente conchiusi, a dispetto delle difficoltà. Contrasti come quelli che provengono dalle violenze di una setta Çivaitica, non potevano dispiacere agli spettatori indiani, i quali avevano ogni giorno sotto gli occhi scene consimili. Il viaggiatore che entra nell' India, per la via di Bombay assiste anche oggi a spettacoli orribili ne' quartieri abitati da settarii fanatici di varii culti. »

A proposito di questo dramma, nel quale si vede una donna buddhistica temperare, con la sua prudenza, quantunque un po' subdola, il rigore, anzi il terrore delle costumanze brahmaniche, il Néve fa ancora menzione d' un altro dramma recentemente tradotto in inglese dal professor Cowell, e in francese dal

professor Bergaigne, intitolato: *Nâgananda,* ossia « La Gioia de' Serpenti, » attribuito al re Çrî-Harsha ma composto veramente nel secolo settimo dell' èra volgare dal poeta Bâna protetto da quel re. In esso prevale l' elemento buddhico, ed è palese l' intendimento di glorificare la religione di Buddha. L'eroe è un vero buddhista, che professa la rinuncia a sè stesso, la virtù suprema del sacrificio, per salvare altri esseri. Basterà riferirne qui la breve analisi del Néve: « La vittima volontaria è un giovine principe della stirpe dei Vidyadhara, che si unì con una principessa della stirpe dei Siddha; queste due stirpi son genii aerei, regnanti l' una fra il sole e la terra, l'altra nelle regioni dell' Himâlaya. I tre primi atti espongono, nello stile solito scenico, l' intreccio e i ritrovi che riescono ad una tale unione. Il quarto atto è una breve tragedia, dove si vede il principe buddhista abbandonarsi, da sè stesso, ad un uccello di rapina, il fantastico Garuda, per liberare un serpente della tribù dei Nâgas, il quale dovrebbe esser dato in preda all' orribile avvoltoio. Casi assai bizzarri occupano il quinto atto; Garuda riconosce, inorridito, ch'egli s'è nutrito del sangue di un essere che non appartiene alla stirpe nemica dei serpenti; esso vuol dunque espiare un così grande delitto con l'astenersi ormai da qualunque uccisione; esso invoca gli Dei perchè facciano risuscitare le numerose vittime ch'egli fece tra i serpenti. Ma una dea brahmanica, Gâurî, uno dei nomi della sposa di Çiva, interviene alla preghiera della giovine sposa del principe; essa rialza l' eroe ancora mezzo morto uscito dagli artigli

di Garuda. L'eroe ricorre pure a Gaurî perchè l'acqua celeste, l'amrita, cadendo sulla terra, faccia rivivere i Nâgas. Il principe stesso riceve dalla dea il titolo di *Ciakravartin* o sovrano universale. Al fine del dramma, la virtù d'un perfetto buddhista è dunque riconosciuta e ricompensata da una delle divinità popolari del brahmanesimo. »

De' due drammi di Bhavabhûti riferentisi alla leggenda di Râma, il *Mahavîra-ciarita* o *Leggenda del Grande Eroe* tratta la leggenda di Râma fino al momento in cui il giovine eroe salì sul trono di Ayodhyâ, il secondo l' *Uttara-Râma-ciarita* tratta la leggenda di Râma dopo il suo ritorno in Ayodhyâ e, in particolare, il secondo esiglio di Sîtâ. Il *Mahâvîra* fu pubblicato nel testo originale dal Trithen e tradotto in inglese nel 1857 dal professor Giovanni Pickford. Tutta la leggenda essenziale del *Râmâyana* passa nel dramma, ove entrano in iscena ben trentasette personaggi, compresi i mostri e le scimmie, e gli avoltoi. Solamente, malgrado lo scempio d'eroi e di mostri che si fa nel *Râmâyana*, nessuno muore nel dramma in iscena, perchè l'estetica indiana più raffinata evitava le stragi nel cospetto degli spettatori. Il dramma ha sette atti. Precede un lungo prologo generale (*prastâvana*); altri quattro atti hanno un prologo speciale (*vishkambaka*). Nel primo atto, entrano specialmente in iscena i due fratelli Râma e Lakshmana, con le loro spose Sitâ ed Urmilâ. Un messo di Râvana re di Lankâ domanda la principessa Sitâ pel suo signore; ma Râma trionfa specialmente per la sua destrezza nel maneggiare

armi fatate, appresa dal saggio Viçvamitra; e, fuori di scena, uccide i due mostri giganteschi Subaha e Marîcia. Il dramma in questo primo atto segue il primo libro del *Râmâyana,* ma l'innamoramento di Râma e Sîtâ e l'arrivo del messo di Râvana, rivale di Râma nell' amore della bella principessa, sembrano invenzione del poeta drammatico. Nel secondo atto, Râvana informato del suo scacco, pensa di lanciare contro il Râma Ciandra, principe d'Ayodhyâ, un altro Râma detto Paraçu-Râma o Râma delle scure, chiamato pure Giâmadagnya. I due eroi si provocano a battaglia; l'uno è protetto dal Dio Vishnu, l'altro dal Dio Çiva. Nel terzo atto, i due sapienti Vasishtha e Viçvâmitra, e i re Gianaka e Daçaratha cercano, invano, di dissuadere Giâmadagnya da quel combattimento; i due eroi escono per combattere. Nel quarto atto, Giâmadagnya appar vinto; allora Râvana pensa ad altri mezzi per perdere il suo rivale, tanto più che Gyâmadagnya vinto rende omaggio al suo fortunato rivale, e gli consegna il proprio arco per combattere i demonii della foresta Dandakâ. La sorella di Râvana, Surpanakhâ prende le forme dell'ancella Mantharâ, persuade il re Daçaratha all'esiglio del proprio figlio Râma, e alla consacrazione in luogo suo dell' altro figlio Bharata; Râma parte per le selve e Daçaratha ne perde quasi la ragione. Il quinto atto si compie nella foresta Dandaka. I due avoltoi Sampâti e Gyatâyu discorrono intorno ai casi che succederanno fra Râma e Râvana, e intorno al rapimento di Sîtâ, Râma e Lakshmana muovono alla ricerca della principessa rapita; Râma combatte

con Bâli re delle scimmie. Sugrîva fratello di Bâli fa alleanza con Râma. Quindi la scena si trasporta dalla foresta Dandakâ fin presso le mura di Lankâ. Nel sesto atto, si rappresenta la reggia di Râvana, innamorato di Sîtâ; mentre egli lusinga Sîtâ, gli annunziano che Râma è arrivato col suo esercito alle mura di Lankâ; si prepara la difesa ed una grande battaglia. Râvana muore. Nel settimo atto, Râma trionfa; Lankâ personificata come una Dea e la sorella di lei Alakâ custode dei giardini di Kuvera, lamentano la distruzione della città, e raccontano come la principessa Sîtâ scampò incolume dal giudizio del fuoco, e come Râma dovette inchinarsi alla virtù della moglie. Il carro aereo Pushpaka trasporta Râma trionfatore con la moglie Sîtâ; il carro si dirige verso Ayodhyâ, ove Râma è consacrato re. Il dramma è pieno di recitativi; ricco di conoscenze vediche e brahmaniche, è più una esposizione lentamente dialogata del *Râmâyana* che una creazione originale. « Non si può dissimulare, scrive il Néve, che i difetti i quali si possono con ragione rimproverare a Bhavabhûti appaiono evidenti in parecchie scene del *Mahâvîra*. Non solo egli non restrinse abbastanza l'azione dal racconto; ma egli non disegnò neppur bene i caratteri. Non seppe guardarsi dalle frequenti iperboli nelle comparazioni e nelle immagini, e neppure da una certa enfasi ne' discorsi vantatorii de' suoi eroi. Ma ricordiamoci che questo dramma è forse un primo lavoro ove, per una inclinazione che gli era naturale, egli cedette alla tentazione del grandioso a danno del vero. »

Molto superiore è certamente l' *Uttara-Râma-Ciarita,* che non solo rivela un' arte più raffinata, ma anche una maggiore originalità d' invenzione, e un sentimento più vivo e più delicato della bellezza della natura e della passione amorosa. L'ingegno di Bhavabhûti era certamente arrivato in esso alla sua virilità, ed alla sua maggiore eccellenza; il saggio che ne reco dal primo atto nel *Florilegio* può bastare a farci comprendere in qual modo Bhavabhûti abbia sentita e rappresentata la natura indiana, e come abbia avuto il dono di far entrare ne' suoi drammi l' elemento patetico. Il soggetto del dramma è tolto dall'ultimo libro del *Râmâyana,* l' *Uttara-kânda.* Il dramma è diviso in sette atti. Precede un prologo; nel primo atto, la scena è in Ayodhyâ, Râma e Sîtâ si trovano soli nella reggia. Arriva l'anacoreta Ashtâvakra, il quale annunzia a Râma il prossimo parto di Sîtâ e la necessità che Sîtâ si rechi a partorir nelle selve, per dar sodisfazione ai cittadini che non vogliono credere che quello sia il figlio di Râma, poichè Sîtâ passò parecchi anni nella reggia di Râvana; ai giudizio del fuoco i cittadini credono poco, perchè il fatto si compì a Lankâ, ossia in luogo lontano. Giunge Lakshmana, e propone a Râma di percorrere con Sîtâ la galleria de' quadri ove trovasi rappresentata tutta la leggenda di Râma e Sîtâ. A quella vista Râma e Sîta, pensando a quel che dovettero soffrire, si commuovono più volte; in uno di quei quadri è pure rappresentato il giudizio del fuoco per cui rimase provata l'innocenza di Sîtâ. Ma poco dopo arriva il brahmano Durmukha, il quale, intanto

che Sîtâ si riposa, informa Râma intorno alle chiacchiere malevole che corrono per la città, rispetto al soggiorno di Sîtâ in Lankâ. Râma è combattuto vivamente fra la tenerezza per Sîtâ e il riguardo dovuto ai cittadini; ma alfine delibera l'esiglio di Sîtâ nelle selve. (Veggasi il *Florilegio*). Dall'atto primo al secondo passano dodici anni; Sîtâ si trova sempre nella foresta Dandakâ del Gianasthâna. Un prologo speciale mette gli spettatori a parte di quello che è succeduto nel frattempo; quindi entra in iscena Râma, tenente una spada in mano. Poco dopo appare un genio a Râma: è l'anima di Çambûka, che ringrazia Râma d'averlo ucciso, facendolo così passare a uno stato più perfetto. Il genio descrive compiacente i luoghi già abitati da Râma, ma che questi sembra non più riconoscere. Râma ritorna a ricordarsi; lasciato solo pensa alla felicità della quale egli ha goduto negli stessi luoghi, che descrive con amore, in compagnia di Sîtâ. Quindi ritorna il genio di Çambûka, per invitarlo a visitare l'eremo di Agastya; Râma si avvia alle sorgenti della Godâvarî. « Le descrizioni geografiche, osserva il professor Néve, diligente traduttore di questo dramma, che fanno alternativamente Çambûka e Râma, allentano, anzi sospendono l'azione; ma esse furono dettate al poeta da un sentimento profondo delle bellezze della natura indiana; esse sono ricche, senza esagerazione; svariatissime, presentano i paesaggi indiani sotto aspetti molto diversi, la vegetazione tropicale ne' suoi tipi più vivaci. » Nel terzo atto, sempre nella selva Dandakâ, il prologo speciale è sostenuto da due fiumi,

personificati come due Dee, la Tamasâ e la Muralâ che parlano fra loro delle disgrazie di Râma; per consiglio della moglie dell'anacoreta Agastya, esse ne informano la loro amica Godâvarî, perchè s'induca a proteggere l'eroe, come la Dea Gângâ avea già salvato Sîtâ, la quale fra i dolori del parto stava per gettarsi nel fiume. Le due Dee veggono Sîtâ che s'avanza verso il luogo ov'esse stanno fra loro discorrendo; esse descrivono l'eroina con parole piene di tenerezza e d'ammirazione. Per la volontà della Gangâ, Sîtâ rimarrà invisibile non pure agli uomini, ma alle stesse divinità della foresta. La sola Tamasâ le terrà compagnia, per calmarla nelle sue incertezze; Vâsantî invece, la dea principale della foresta, terrà, dietro a Râma per addolcirne il dolore e moderare le sue illusioni. Sîtâ, sola dapprima, percorre i luoghi dove un dì visse con Râma. A un tratto, ripetute grida le fanno conoscere che il suo caro elefante è in pericolo; senza alcuna speranza di vero soccorso, invoca il guerriero, il cui braccio potrebbe subito salvarla. Qui evidentemente Bhavabhûti si lascia, nella sua immaginazione, intieramente dominare dall'idea della *mâyâ o illusione* buddhistica. Parrebbe che Sîtâ e Râma si vedessero e si parlassero come in sogno, credendo esser presenti l'uno all'altro, sentendo tutta la tenerezza d'un ritrovo, senza potersi abbracciare in realtà. Finalmente Sîtâ si accosta a Râma, mettendo la propria mano nella mano di lui; Râma crede allora uscir dall'illusione, crede già aver ritrovata la sua felicità quando Sitâ s'allontana, e Râma ricade dolorosamente nel dubbio. Una tristezza

irresistibile è il sentimento che spira da tutta la scena principale. È dessa che forma, per così dire, il fondo del carattere di Râma. La malinconia della razza indiana ricevette qui dal genio drammatico l'espressione più sentita e più profonda. Se il poeta mise molta industria in questa parte del suo lavoro, questa industria è ben dissimulata dalla naturalezza de' sentimenti, dalla delicatezza de' pensieri e dalla grazia delle immagini. » Nel quarto atto ci ritroviamo nell'eremo di Vâlmiki, ove, fra pii anacoreti. crescono i due figli di Râma, Kuça e Lava. « Questo quadro di vita domestica, nota il Néve, prepara il riconoscimento del padre e de' figli che si compie negli ultimi atti. Il poeta mantenne una felice gradazione di sentimenti. Fin qui l'amor coniugale era stata la principal fonte di commozione. Un secondo elemento di successo viene ad aggiungersi; l'amor paterno, personificato, ad un tempo, in Gianaka ed in Râma. » Kauçalyâ madre di Râma e il re Gianaka padre di Sitâ, vanno alla ricerca di lei; si incontrano nel fanciullo Lava nell'eremo di Vâlmiki. Il fanciullo è forte e intelligente e apprese nell'eremo stesso una gran parte della leggenda di Râma suo padre; rivela il nome di Kuça suo fratello; e manifesta egli stesso istinti bellicosi tra i fanciulli della sua età. L'atto quinto ci ripresenta il giovine Lava smanioso di combattere. Egli combatte, senza conoscerlo, Ciandraketu, figlio del proprio zio Lakshmana, e si prepara a combattere contro lo stesso Râma l'invincibile, ignorando egli ancora che Râma gli sia padre. Il combattimento de' due cugini è intieramente

cavalleresco; ma Lava è vittorioso, perchè combatte con armi divine. Ciandraketu è rapito egli stesso di ammirazione pel suo giovine intrepido avversario; e nel principio del sesto atto, invita Râma a conoscerlo. Râma si ritrova nel cospetto de' suoi due fanciulli Kuça e Lava, e rimane dolcemente sorpreso nel ritrovarli tanto somiglianti a Sîtâ; i fanciulli gli recitano alcuni brani del poema di Vâlmiki che celebra gli amori di Râma e di Sîtâ. Nel settimo atto, avviene il riconoscimento generale di Râma con Sîtâ e coi suoi figli. »

Chi conosce il *Râmâyana* può facilmente accorgersi che il fondo degli avvenimenti che servirono ai due drammi di Bhavabhûti fu intieramente tolto da essi; ma il modo di cui in quest' ultimo dramma Bhavabhûti se ne servì, con mille delicati accorgimenti, e con felici combinazioni sceniche è intieramente nuovo ed originale. La tenerezza con la quale Sîtâ e Râma poi esprimono il loro reciproco amore supera forse quella dello stesso poema attribuito a Vâlmiki, ed assegna a Bhavabhûti un posto di prim' ordine fra i poeti patetici.

Ma il più appassionato de' drammi indiani, a motivo del carattere dell' eroina Vasantasenâ, è certamente la *Mricchiakatikâ* o *Carruccio d' argilla* attribuito al re Çûdraka, dramma venerabile per la sua relativa antichità, poichè appartiene al primo od al secondo secolo dell'èra volgare. Il tipo di Vasantasenâ è shakespeariano; Vasantasenâ avrebbe potuto in altra condizione essere la Desdemona dell' *Otello* o la Marina del *Pericle*; nacque cortigiana, e mantenne

in tale condizione una fedeltà amorosa, e può aggiungersi una purità, che la inalza intieramente sopra il suo stato e sopra tutte le altre cortigiane innamorate che. dopo di lei, figurarono sulla scena o ne' romanzi. La sua passione per Ciârudatta è intieramente nobile ed eroica. La *Courtisane amoureuse* del Lafontaine, *Manon Lescaut*, *Marion Délorme*, *Marguerite Gauthier* e tutte le altre loro consorelle europee non possono esserle paragonate: sono assai meno semplici. *Vasantasenâ* ha soltanto una sorella indiana, la *Rûpinikâ* di una novella di Somadeva, una giovine cortigiana. la quale si ribella alla madre che vuol continuare a prostituirla; ma Vasantasenâ ha accenti più appassionati e più veri. Il dramma è certamente nato da un concetto generale buddhico; la nobiltà di ciascuno gli è propria e non deriva dalla condizione sociale in cui nacque; Samsthanaka nato sui gradini del trono è un uomo vile; Vasantasenâ povera cortigiana invece, per la nobiltà e purezza de' suoi sentimenti grandeggia innanzi a noi. Si sente donna e vuole anch'essa, come le antiche principesse indiane aver diritto allo *svayamvara*, ossia alla libera scelta dello sposo; sente vergogna della sua condizione in mezzo alla società; ma, poichè quella condizione non fu scelta da lei, essa ha ragione di ribellarvisi. Il poeta che doveva essere un buddhista mette quindi tutta la propria eloquenza a disposizione della bella cortigiana che si redime, come la penitente di Magdala, con l'amore e con la fede. Il re *Çûdraka* non è forse l' autore del dramma, ma il protettore del poeta che lo scrisse il quale avrebbe pure anche potuto essere un *çûdra*.

ossia un uomo della quarta casta. Il buddhismo avendo distrutte le differenze tra le caste non sarebbe da stupirsi che anche dal popolo fosse venuto fuori un autore drammatico, o almeno da un re amico della plebe, di quella plebe odiata e disprezzata dai brahmani nell'India, quanto i Confuciani nella Cina la disprezzano, come disprezzano il buddhismo che ammette al suo culto ogni maniera di devoti, e la letteratura profana rappresentata dai drammi e dalle novelle, produzione democratica del buddhismo. La Mricch'akatikâ fu tradotta la prima volta dal Wilson, e ridotta per la scena francese nel 1850, dai signori Méry e Gérard de Nerval, sotto il titolo: *Le Chariot d'enfant*. Un atto, il primo, che fa certamente desiderare i rimanenti, ne pubblicò con una dotta introduzione, nella *Rivista Europea* dell'anno 1872, il professor Michele Kerbaker tradotto in italiano, e si riproduce nel nostro Florilegio. L'argomento, scrive il professor Kerbaker, risponde ad un concetto che altri direbbe tutto moderno, cristiano ed umanitario. Questo si è la redenzione morale della donna pubblica (*veçyâ*) per mezzo dell'amore puro e profondamente sentito. Vasantasenâ, umile cortigiana, si mostra superiore, per naturale bontà di animo e squisitezza di sentimento, a moltissime donne oneste di virtù volgare e casalinga. Il ricambio di affetto che ottiene da un brahmano mite e generoso per nome Ciârudatta, che essa ama di cuore, diventa cagione di insidie e di calunnie, intorno a cui si forma l'intreccio dell'azione. Perocchè un liberissimo scapestrato, ma potente, niente meno che il cognato

del re Pâlaka, mosso da una vile gelosia, cerca di far perire malamente la donna (1) e di far soccombere Ciârudatta in giudizio con false denunzie e testimonianze, sotto il peso di un'accusa capitale. Ma sul punto che il brahmano deve subire l'ingiusta condanna, una rivolta popolare contro il re cagiona la rovina del prepotente signorotto e lascia liberi e felici i due amanti. L'eguaglianza di tutti gli uomini innanzi alla legge d'amore si trova proclamata da capo a fondo di questo dramma, inspirato al senso più schietto della morale di Buddha, che poneva la carità sopra tutti i precetti della giustizia sociale e l'impulso del sentimento sopra le prescrizioni delle leggi. Il protagonista, quantunque brahmano, ci appare come uno dei più ferventi e sinceri proseliti di quella religione essenzialmente morale e filantropica. Mite, tollerante, generoso, caritatevole, egli è sensibile a tutti i dolori dei suoi simili, in cui trova più miserie da compiangere che colpe da rimproverare. Nell'amare, nel compatire, nel perdonare, egli crede doversi cercare il rimedio a tutte le ineguaglianze sociali, alle inimicizie, alle crudeli contese, agli scambievoli strazii, con cui gli uomini si travagliano. Il suo cuore non batte che per gli affetti dolci e pacati, la sua simpatia si volge di preferenza agli umili e sofferenti; tutte le sue aspirazioni tendono alla quiete intera dell'animo libero dall'egoismo, al *Nirvâna* spirituale. A buon dritto afferma il Klein, che in tutta

(1) Vasantasena è uccisa, ma viene, per forza magica, resuscitata.

la poesia drammatica è difficile trovare un carattere che si possa paragonare col Ciârudatta, per sì felice temperamento di affetto ardente e profondo e di mitezza filosofica, se non forse il *Nathan der Weise* di Lessing. Il carattere di Vasantasenâ è pure stupendamente conformato a quella morale interiore, che ripone nella sensibilità dell' animo la base d'ogni virtù. La povera peccatrice è umile, amorosa, tristamente consapevole della sua condizione e naturalmente inclinata ad ogni nobiltà e gentilezza. Quanto diversa da costei è l' Etera dei Greci, quale i comici e i filosofi ci hanno lasciato descritta, graziosa, briosa, culta, intelligente, ma scaltrita ad ogni malizia, indifferente e incredula ad ogni umana virtù, dispregiatrice in cuor suo di tutti gli amanti ed immune da ogni passione, che non sia l'interesse e l'orgoglio. Altro carattere moderno, e diciamo pure romantico, è quello del *Vita* o buffone di Corte, il quale tra i lazzi e i motteggi proprii del suo mestiere lascia trapelare una finezza di giudizio ed un senso di bontà e di rettitudine non comune, come il giullare di Shakespeare, che, folleggiando e ghiribizzando, dice pur cose serie. » Il male in tutto questo è che il brahmano Ciârudatta ha moglie e, quel che è peggio, una moglie ch' egli ama e che lo ama, disposta a sacrificarsi sul rogo per lui, e che lo rese anche padre. Ma, secondo le idee medioevali indiane, non pare che la moglie di Ciârudatta si tenesse offesa d' avere una rivale; il dramma termina con l' abbracciarsi delle due donne, che si chiamano sorelle. Il buddhismo è più tollerante del brahmanesimo

e, intanto che la moglie di Ciârudatta abbraccia la sua rivale, Ciârudatta salva la vita a Samsthânaka che lo voleva uccidere. La moralità del dramma si fonda, senza dubbio, in questo sentimento prevalente del perdono. Ma la forza del dramma è nella potenza del sentimento affettuoso che dimostra la cortigiana; quando, nell'ottavo atto, il crudele e geloso Samsthânaka sta per strangolarla, essa non fa altro che invocare e benedire il suo Ciârudatta. Il principe crede insultarla chiamandola cortigiana e ganza d'un brahmano mendicante. Essa non solo non si scompone, ma soggiunge: « Oh parole deliziose! proseguite; voi cantate soltanto le mie lodi. » Allora il principe vie più irritato: « Vi difenda egli dunque, se può. » E Vasantasenâ: « Mi difenderebbe egli bene, se si trovasse qui. » Samsthânaka allora: « Oh! che, sarebbe egli Çakra o il figlio di Bâli, o Mahendra, o il figlio di Rambhâ, Kalanemi o Subhandu, Rudra o il figlio di Drona, Giatâyu o Ciânakya, Dundhumara o Triçanku? S'egli fosse pure tutti questi insieme non potrebbe aiutarvi! Come Sitâ fu uccisa da Ciânakya, come Drâupadî da Giatâyu (1) così voi sarete uccisa da me. » E afferra, così dicendo, la giovine cortigiana, la quale rompe in queste esclamazioni: « Mia cara madre! mio diletto Ciârudatta! Troppo breve, troppo incompiuto fu l'amor nostro; io muoio troppo presto. Griderò dunque aiuto; ma sarebbe una viltà: e chi intenderebbe poi da lon-

(1) Il principe, ignorantissimo, cita a caso nomi leggendarii e, secondo il suo consueto, sproposita.

tano la mia voce? Basti dunque questo mio grido: Sia benedetto, sia benedetto il mio Ciârudatta! » Ma questo nome mette in furore il principe. « E ancora ripeterai dunque questo nome, ancora una volta...? » Egli afferra per la gola la giovine donna; e questa, con voce soffocata, mormora ancora: « Sia benedetto il mio Ciârudatta » Il principe la strozza con le proprie mani, dicendo: « Muori, dunque, meretrice, muori. »

Presso il dramma romantico per eccellenza: *Il Carruccio d'argilla,* merita di esser ricordata la commedia politica *Il suggello del ministro Rakshasa,* come quella che, forse meglio d'ogni altra, può conferire a farci conoscere la vita d'una corte medioevale indiana, con tutti i perfidi accorgimenti politici di que' ministri, i quali non ebbero bisogno di attendere il libro del *Principe* per imparare ogni sorta di malizia di governo e sovra ogni cosa la teoria del fine che giustifica il mezzo: « Ammesso il principio che la fine giustifica i mezzi, scriveva nella *Rivista Europea* il professor Dall'Ongaro, questo è il dramma più completo che io sappia; ma, nel medesimo tempo, l'opera più mefistofelica che io mi conosca; una quintessenza della politica di Machiavello e di Talleyrand; politica che la sventura e la servitù nazionale, la disperazione della giustizia può suggerire; ma che, se può salvare una dinastia, non potrà mai far grande nè libera una nazione. » Il dramma fu tradotto nel 1827 dal Wilson; nel 1874, apparve tradotto in italiano nel secondo volume del *Teatro scelto Indiano* di Antonio Marazzi. Nel prologo del

dramma si dice che lo compose Viçakhadatta figlio del re Prithu che vuolsi possa essere il noto re Prithu o Prithvîrâgia del secolo XII. Argomento del dramma è la riconciliazione del ministro Râkshasa che serviva il morto re di Palibothra Nanda con quelli che l'aveano messo a morte, cioè col brahmano Ciânakya e col nuovo principe Ciandragupta (il Sandracottos de' Greci). Ciânakya, un Esopo indiano, è un mostro fisico e morale, ma pieno d'ingegno. A lui venne attribuita una bella serie di sentenze indiane; che il ministro e l'autore delle sentenze siano un solo personaggio non rimane tuttavia ancora provato. In ogni modo, il ministro Ciânakya del dramma si mostra uomo accortissimo; suo scopo è riuscire a disarmare il rivale ministro Rakshasa, sempre affezionato alla dinastia dei Nanda. Ciânakya stimò che quando egli fosse riuscito a persuadere il rivale di accettare un posto di ministro presso il nuovo re Ciandragupta, il trono di questo principe, venuto su dal popolo, sarebbe assicurato. I nemici, pensava il Machiavelli, conviene o carezzarli o spegnerli (1); così Napoleone I e Napoleone III, prima d'adoperar la violenza contro i più formidabili avversari dell'Impero, posero ogni arte per guadagnarseli coi favori. Fin dalla prima scena, parlando tra sè, il ministro Ciânakya discopre i suoi intendimenti: « Finchè, traduce l'egregio Marazzi, non siasi guadagnato Rassaso, che giova l'aver estirpato la famiglia

(1) Anche il ministro Ciânakya dice nel terzo atto che i sudditi avversi, ossia i nemici, bisogna *carezzarli o punirli.*

di Nanda? senza di ciò è forse stabilita la fortuna di Ciandragupta? Incomparabile è la devozione di Rassaso pella dinastia di Nanda, e mai finchè vivrà un rampollo della stirpe di Nanda sarà possibile di fargli accettare la carica di ministro di Vrisalo (cioè di Ciandragupta, il popolano diventato principe). Perciò, a fronte di tale intenzione ostile, è a noi disdicevole lo starsene colle mani alla cintola, ed appunto in vista di ciò abbiamo fatto uccidere il pio Sarvartasidde della famiglia di Nanda, quantunque si fosse ritirato alla selva penitenziaria. Ora l'essersi Rassaso collegato con Malajachetu dimostra che egli tenta ogni modo per annientarci. Bene, ministro Rassaso, bravo! bravissimo, o Vrihaspati dei ministri. Da ciò appunto i nostri sforzi per guadagnarti, meditando noi sempre in qual modo potremo indurre costui ad assumere la carica di ministro presso Vrisalo. Havvi un nostro amico e condiscepolo, il brahmano Visnusarmane, dottissimo nella scienza penale di Usano e nelle sessantaquattro parti dell'astronomia. A costui, che vestito da mendicante buddista meco condussi in Cusumapura, quando giurai la distruzione di Nanda, io feci stringere amicizia con tutti i consiglieri di Nanda; e specialmente Rassaso ripone in lui fiducia. Per di lui mezzo conseguiransi grandi vantaggi. » In queste parole di Ciânakya, che imbroglia quindi una grossa matassa per arrivare al proprio scopo, abbiamo indicato il carattere di tutto il dramma, che ricorda un poco le stragi fatte da Macbeth, da Riccardo III, e da Tamora ed Aronne nel *Tito Andronico*. Nè in Ciânakya

nè in Ciandragupta è pure un' ombra di rimorso o di terrore per la strage da essi fatta dei nemici; Ciandragupta trova subito il modo d'acquietar la propria coscienza: « Tu, simulando meco un dissidio, devi per alcun tempo occuparti da te solo del governo: tale è l'istruzione ingiuntami dall'onorevole Ciânakya. Io però vi assento come ad un delitto. Ma, conformando noi sempre i nostri propositi alle istruzioni del maestro, non ci rendiamo veramente indipendenti, poichè, rettamente operando il discepolo, contrarietà non trova; e, se devia per imperizia, il precettor diventa pungolo che il rimette in sulla pesta; poichè coi buoni e docili giammai uopo non è di pungolo; abborriamo d'esser nell'opra nostra indipendenti. » Ciandragupta deve tutto a Ciânakya e però lo teme e se ne lascia intieramente governare; quando egli entra, si leva dal proprio trono, e si reca ad abbracciargli i piedi. Ciânakya non gli permette nessuna libertà di moto, nè di censura, tanto che questi finisce per muoverne lamento: « Se Vostra Eccellenza mi proibisce qualunque minima azione, il mio dominio allora s'assomiglia a schiavitù, non ad imperio. » Il re aveva ordinata la festa del plenilunio di Karttika; Ciânakya, invece, la impedì; il re vorrebbe saperne la ragione; Ciânâkya, offeso della poca fiducia del re, non vorrebbe rispondergli, ma finisce col mostrargli la nota di congiurati, e persuaderlo che è tempo di operare e non di divertirsi. Tuttavia il re pare stanco di sopportare il giogo di Ciânakya e lo licenzia, volendo provare a governare da solo; allora per un momento Râkshasa, il

ministro rivale dei Nanda, sembra trionfare; ma l'industria di Ciânakya non si smentisce un istante; egli trova il modo di approfittare di questo apparente favore di Râkshasa presso Ciandragupta per metterlo in sospetto presso il re Malayaketu, capo dei re alleati; inventa una lettera che munita del sigillo di Râkshasa fa creder vera al re Malayaketu; il ministro cade in disgrazia; il re Malayaketu fa mettere a morte i suoi propri cinque alleati e licenzia Râkshasa sospettandolo traditore; ed egli stesso cade prigioniero. Nel settimo ed ultimo atto si trova un episodio drammatico commovente; il decano de' gioiellieri, Ciandanadaso, sta per esser messo a morte, per ordine del re Ciandragupta e del suo ministro Ciânakya, soltanto per non aver consegnato al nemico il proprio amico, l'infelice ministro Râkshasa; ma non è questo se non un nuovo inganno di Ciânakya, il quale, sapendo che Râkshasa ha buon cuore, trova il modo di fargli sapere che l'amico Ciandanadaso vien sacrificato per cagione di lui; Râkshasa accorre per liberarlo; così Ciandanadaso viene sciolto e il ministro rivale preso, vien condotto a Ciânakya, che, soddisfatto, rende onore al nemico vinto e gli assicura la grazia ed i favori del re Ciandragupta, il quale, per consiglio di Ciânakya, omai sicuro, fa altri atti di clemenza. I caratteri de' due rivali sono ben sostenuti; Ciânakya, di accorgimento invincibile, Râkshasa devoto e pronto anch'esso a trovare espedienti per servire il proprio re, ma pur capace d'illudersi; crede agli amici, si fida troppo, e perde la sua partita; ma il re Ciandragupta non è punto so-

stenuto, nel dramma, a quell' altezza in cui lo poneva la leggenda, che ne faceva un eroe.

Come il *Carruccio d' argilla*, come il *Sigillo di Râkshasa*, anche la *Ratnavalî* o *Collana di Perle*, commedia attribuita al principe Kashmirese Sri-Harsha-Deva, ma scritta dal poeta Dâvhaka che, nel secolo XII, gliela vendette, come dicono, per duecentocinquantamila lire, tratta un soggetto profano, ove gli Dei e gli eroi non hanno nulla che fare. Essa si fonda sopra un soggetto in parte storico, in parte inventato, cioè sopra gli amori storici di Vatsa principe di Kauçambî con Vâsavadattâ principessa di Uggiayinî, e sul secondo matrimonio di Vatsa, che sembra essere un motivo d' invenzione del poeta. L' autore è un imitatore di Kâlidâsa, specialmente della *Vikramorvâçî*, dalla quale, come osservò già il Wilson, che la tradusse in inglese, furono tolte alcune situazioni, ed una parte del dialogo; solamente il leggiero principe Vatsa non può esser paragonato per la profondità e fedeltà del suo sentimento amoroso col Pururavas di Kâlidâsa. La *Ratnavalî* si rivela poi lavoro molto artificioso, e segna il principio della decadenza del dramma e della poesia nell' India, ma in Dâvhaka è ancora quel buon gusto che si trova invece mancare a'suoi continuatori; lo stile di lui è elegante, delicato e corretto; ma non vi è alcun calore, alcuna vivacità poetica in tutta la commedia. Essendo perciò le qualità di questa essenzialmente esteriori e proprie alla lingua sanscrita ed al pracrito che vi si adoperano, credo superfluo il recarne saggio nel *Florilegio*; è

notevole tuttavia il modo con cui la regina titolare accetta nel gineceo la rivale principessa Ratnavalî, sposata dal principe Vatsa, per la speranza che in tal modo egli potrà pure diventar signore del regno di Koçala, di cui Ratnavalî sarebbe stata l'erede; la politica trionfa sull'amore e la regina Vâsavâdatta non solo accetta Ratnavalî come sorella in maestà, ma fa questa finale curiosa raccomandazione al proprio sposo: « E ricordati, signore, ch'essa trovasi ora lontana da' suoi parenti: trattala quindi in modo che essa non abbia mai occasione di rimpiangerli. » Qui forse dobbiamo vedere un segno di tolleranza buddhistica e, nel tempo stesso, un indizio d'indifferenza e di sottomissione musulmana; più che una regina Vâsavâdatta si direbbe ancora una sultana, che ammette nell'*harem* altre donne, a patto che le rendano il supremo omaggio come fa per l'appunto la principessa Ratnavalî: Kâlidâsa, che aveva di già toccato questo tasto nella *Vikramorvacî,* finge che la regina di Uçinarî, sposa di Pururavas, si rassegni alla volontà del cielo che vuole gli amori della ninfa Urvâçî col proprio sposo, e accetta una condizione che le è penosa soltanto per grande magnanimità e per virtù d'amore. Nei drammi cinesi ove ritroveremo pure tollerata la cortigiana o concubina presso la moglie, dobbiamo riconoscere probabilmente un costume nato dalla maggior libertà che s'introdusse, nella Cina come nell'India, col buddhismo.

Presso la *Ratnavalî* si può citare un'altra commedia d'intreccio domestico, intitolata: *Viddhaçilabhanjika*, ossia *La Statua*, in quattro atti, abbastanza

immaginosa, ed opportuna come la *Ratnavalî* e il *Malavikâgnimitra* per rappresentarci la vita interiore del gineceo in una reggia medioevale indiana. La commedia è attribuita a Râgia-Sekhara, e fu rappresentata per divertire un *yuvarâgia* o *principe reale*, forse nel giorno della sua consacrazione o consociazione nel regno. Una principessa figlia del re di Lâta vive travestita da uomo nella reggia di Vidyâramalla, servendo la regina. Il re la vede in sogno come donna e se ne innamora; la rivede, in un padiglione, effigiata in una statua, e poi nella sua realtà. Mrigânkâvalî e il re alfine si ritrovano e si innamorano fortemente l'uno dell'altra, finchè, dopo molti piccoli accidenti, si sposano, ed il re estende, dopo quel matrimonio, i confini del suo regno.

Anche questa commedia, relativamente assai moderna, recando frequenti indizii d' imitazione della *Ratnavalî*, sembra consacrar l' uso della poligamia, per influsso buddhico o musulmano; chè, quantunque nell' età eroica indiana si trovino alcuni esempii di poligamia, e le relazioni del principe poligamo indiano con le varie sue spose siano per queste meno umilianti che non s'osservino nelle reggie musulmane, mi pare assai probabile che la frequenza con la quale nel tardo medio evo occorrono sulla scena indiana casi di poligamia, indichi il divulgarsi di un uso reso più generale dalla libertà dell' uso buddhico e dall' esempio degli invasori Musulmani.

Dalla *Ratnavalî* deve pure essersi inspirata la natikà in quattro atti intitolata: *Mrigânkalekhâ*, di cui

si dà come autore un *Viçvanâtha* nato sulle rive della Godaverî, abitante a Benares. Il re Karpûratilaka incontra, cacciando, la principessa Mrigânkalekhâ e se ne innamora; ma il demonio Sankhapâla l'ama anch'esso e la rapisce; il re uccide il demonio, e sposa la principessa, non solo perchè l'ama, ma perchè era destinato che chi la sposava acquisterebbe la signoria del mondo. Il dramma, oltre che dalla *Ratnavalî,* s'inspira pure dal *Mahavîraciaritra* e dal *Mâlatîmâdhava;* una scena è quasi intieramente copiata dalla *Vikramorvâçî.*

Hanno importanza, per la descrizione de' costumi locali, i numerosi drammi indiani che si riferiscono alla leggenda di Krishna e al culto di Çiva, ma quasi nessun valore drammatico; curioso tuttavia per la storia del teatro è il *Citra-Yag'n'a* o *Vario sacrificio,* una specie di commedia dell'arte, distribuita in cinque atti e relativa alla leggenda di Daksha che voleva escluso dall' invito al sacrificio del fuoco il Dio Çiva, avendo invitato gli altri Dei; ma Çiva trionfa, e Daksha viene decapitato; questa commedia a soggetto è del principio di questo secolo; ne fu autore il bengalese Vaidyanâtha Vâciaspati, e si rappresentò per la festa di Krishna o Govinda, per ordine del re di Nadiya Içvara-Ciandra.

Gli Indiani coltivarono pure la farsa; ma il loro umorismo tiene assai del grottesco, e il buon gusto si lascia molto desiderare; possono servire d'esempio il *Dhûrttanarttaka* di Sâmaragia Dikshita, un settario di Vishnu, il quale si burla de' penitenti settarii di Çiva,

uno de'quali, Mureçvara, si fa danzare con una ballerina, e il *Dhûrttasamâgáma* o *Congresso de' Bricconi.*

Finquì noi abbiamo veduto come il teatro indiano s'è svolto, tenendo conto degli elementi storici e naturali che concorsero a produrlo, nelle varie sue forme, che ho tentato di esporre con la maggior brevità possibile, fermandomi su quelle che mi parvero essenziali; noi abbiamo dunque trovata finquì menzione di drammi mitologici ed eroici, storici e politici, romantici ed erotici, gravi e burleschi, satirici e patetici, buddhistici, vishnuitici, çivaitici; abbiamo notato in qual misura ci sembri possibile che i Greci abbiano contribuito allo svolgimento del dramma indiano, e quanto il buddhismo abbia potuto contribuire ad allargarlo e a renderlo più vivace, e la varia fonte de' soggetti drammatici; il *Râmayana* e le leggende relative a Krishna fornirono materia al maggior numero di drammi mitologici; qualche dramma fu tolto dalla storia; alcuni dallo studio della vita reale contemporanea ai poeti; alcuni vennero alimentati da leggende eroiche contenute nel *Mahâbhârata.* La varietà delle fonti drammatiche furono, insomma, assai grandi; molti gli elementi storici e locali che concorsero a creare così vario e così ricco di forme il teatro indiano. Ma tutto questo, che può bastare a renderci ragione del carattere speciale che prese il teatro indiano, non basta di certo a farci comprendere il genio di Kalidâsa, come il secolo d'Elisabetta, per quanto profondamente studiato, non può lasciarci comprendere il genio di Guglielmo Shakespeare, in

tutta la sua profondità. Gli scrittori di secondo ordine ricevono, per lo più, l'impressione del loro tempo e la comunicano; e quasi non comunicano altro; ma chi vuol comprendere il seicentismo non va a studiarlo in Cervantes. Il genio si alza sopra il suo tempo e talora va contro di esso; ne riceve alcune impressioni, ma solo quelle che gli convengono; o se talora si risente pure de' difetti del proprio tempo, ciò prova soltanto che non vi è nulla di perfetto nell' uomo e che anche il genio può talora avere intervalli oscuri, non sentir tutti i difetti dell' età sua e non superarli tutti. Kâlidâsa, almeno come autore della *Çakuntalâ*, non può essere giudicato alla stessa stregua degli altri autori drammatici; vi sono in lui finezze e delicatezze di sentimento insuperabili. Le sue donne son vive vive, e di una eleganza poetica, che non ha confronto. È noto con quale entusiasmo, con quale concordia ammirativa fu accolta in Europa la comparsa della *Çakuntalâ* tradotta in inglese dal Jones. Augusto Guglielmo Schlegel notava già la somiglianza del capolavoro di Kâlidâsa coi drammi di Shakespeare, con queste parole: « L' unico saggio de' loro drammi che finquì conosciamo è la deliziosa Çakuntalâ, la quale, se bene rechi il colorito d' un clima straniero, offre nella sua generale struttura una somiglianza così perfetta col nostro dramma romantico da farci sospettare che si debba una tale somiglianza alla predilezione del traduttore Jones per lo Shakespeare, se la fedeltà della traduzione non venisse attestata da altri dotti orientalisti. » È popolare la bella

strofa che il Goethe nell' anno 1792 compose in onore della *Çakuntalâ:*

> Willst du die Bluthe des fruhen, die Fruchte des spateren Jahres,
> Willst du was reizt und entzuckt, willst du was sättigt und nährt,
> Willst du den Himmel, die Erde, mit einem Namen begreifen?
> Nenn' ich Sakontalá, Dich, und so ist Alles gesagt (1).

È probabile che il Goethe mirasse con questa strofa a fare un elegante complimento orientale ad alcuna Sakontalá europea; ma si tratti quì della traduzione inglese del Jones, o di qualche lettrice di essa, il dramma di Kâlidâsa non poteva trovare una lode più alta e più degna. Terzo illustre lodatore venne l' Humboldt, nel secondo volume del *Kosmos*, ove, come grande naturalista, egli, dopo aver segnalato la tenerezza nell' espressione de' sentimenti, la ricchezza di fantasia creativa di Kâlidâsa, esalta specialmente la potenza di questo gran poeta nel descrivere l' azione che la natura esercita sopra i sentimenti degli innamorati, potenza descrittiva che apparve all' Humboldt ed è veramente grandiosa nella scena della foresta, nel quarto atto della *Vikramorvâçì.*

I due grandi drammi di Kâlidâsa, cioè il *Çakuntalâbhig'n'âna* o *Riconoscimento di Çakuntalâ* e la *Vikramorvaçì* ossia *L' Eroe ed Urvaçì* hanno poi ancora un altro segreto fascino per noi; trattano l' uno

(1) Il senso in italiano sarebbe questo: « Vuoi tu comprendere con un solo nome i fiori della primavera, i frutti dell' autunno, tutto ciò che affascina, inebbria, riempie e nutrisce, il cielo, la terra? io nomino te Sakontalá, e così tutto rimane detto. »

un soggetto leggendario e l'altro un soggetto mitologico, recandoci sott'occhi, nella più splendida forma drammatica, la poesia dei primi e più ingenui miti e delle più antiche novelline popolari. Le due leggende delle quali Kâlidâsa fece due mirabili drammi, l'uno in sette atti, l'altro in cinque, si fondano sopra un antico mito, gli amori del Sole con l'Aurora; già l'inno vedico aveva, in un dialogo. rappresentato gli amori di Pururavas con la ninfa Urvâçî; dopo essersi amati, la ninfa sfugge e scompare come Dafne inseguita da Apollo. Era naturale che un tal dialogo inspirasse ad un poeta indiano di genio come Kâlidâsa l'idea d'un dramma. Ma egli conosceva pure lo svolgimento leggendario dell'antico mito del Sole che si ricongiunge con l'Aurora e poi la perde di vista; di questo svolgimento della leggenda si valse, modificandolo, per offrirci un dramma compiuto, con lieto fine.

Nel primo atto della *Vikramorvaçî*, siamo sulle alte vette dell'Himâlaya, dove alcune ninfe accorrono presso l'eroico re Pururavas, per domandare l'aiuto del suo braccio possente contro un demonio, l'*asura* Keçin, il quale ha rapito ad Indra la ninfa prediletta Urvâçi, insieme con la sua compagna Citralekhâ. Pururavas accorre, libera Urvâçi dalle mani dei demonii e la trasporta sul suo carro, ancora tutta spaventata e fuor di conoscimento; le tenere parole del re e della compagna Citralekhâ la fanno tornare in sè. Essa domanda se il suo liberatore fu Indra; quando, invece, vede Pururavas, prova, quantunque lo dissimuli, una piacevole sorpresa, e non può sa-

ziarsi di guardarlo con una ammirazione nella quale la compagna Citralekhâ scopre un profondo amore. Intanto discende dal cielo Citraratha re de' Gandharvâs, gli sposi delle ninfe, per rallegrarsi nel nome d'Indra col re Pururavas della vittoria conseguita. Le ninfe si ritirano, e Urvâçi con esse; ma, nel partire, per prolungarsi il piacere nella vista del suo liberatore, si finge impedita nei suoi movimenti da una ghirlanda di fiori. Il re Pururavas, sul carro di Citraratha, si reca quindi, invitato, alla reggia d'Indra.

Nell' atto secondo, si mostra il re Pururavas tutto immerso nel pensiero della bella ninfa da lui liberata; Urvâçî, con la sua compagna Citralekhâ scendono per la via dell' aria a visitarne la dimora reale, rendendosi esse stesse invisibili; Urvâçi scrive sopra una foglia di bhûrgia (specie di betulla), alcuni versi che dichiarano il suo amore ardente; quindi si rivela essa stessa; ma intanto che il colloquio s'avvia, un messo degli Dei fa sentire che Urvâçi deve affrettarsi a ritornare nel cielo, per rappresentare le scene drammatiche delle quali fu maestro il sapiente Bharata; Urvâçi si allontana sospirando; il re Pururavas, rimasto solo, è occupato da una profonda tristezza; per consolarsi vorrebbe contemplare ancora la foglia di bhûrgya; ma il *vidûshaka*, brahmano buffone che gli tien compagnia, se la lasciò sfuggire; la trova la moglie del re, la regina Auçinari; la confidente Nipunika si vuol da prima persuadere che in quella foglia deve trovarsi scritto alcun contratto d'affari commerciali; ma, quando legge, e ne rivela alla regina il vero contenuto, questa si convince che

il re suo sposo è innamorato, e vedendo ch' egli cerca sempre la foglia, glie la presenta essa stessa; il re cerca far credere alla regina ch' egli cerca un foglio d' affari di Stato, e quando s' accorge che essa non vuol credere, si butta a' suoi piedi e le domanda perdono; ma la regina esce con dignità, temendo che quella apparente sottomissione del re sia soltanto presagio per lei di qualche maggior danno; ed il re confessa al buffone ch' egli s' è data inutile briga, poi che le donne non si pigliano con le molte parole, se l' accento della passione non le muove, come il gioielliere non si lascia ingannare da una gemma falsa. Tuttavia il re prova un po' di risentimento contro la regina che sdegnò le sue proteste e risolve di fargliełlo pesare, quantunque intenda che alla regina si deve usare ogni maggior riguardo.

Il terzo atto s' apre con un dialogo fra due discepoli del sapiente Bharata, e il maestro scenico celeste, i quali fanno intendere, a mo' di prologo, come in cielo si dovea rappresentare da Urvâçî un dramma scritto dalla stessa Dea dell' eloquenza Sarasvatî col titolo *Lakshmî-Svayamvara* ossia: *La libera scelta d' uno sposo fatta da Lakshmî*: come in una scena, nella quale Varunî (rappresentata dalla ninfa Menakâ) diceva a Lakshmî (rappresentata dalla ninfa Urvâçî), « O Lakshmî, i signori del mondo si trovano tutti raccolti; a capo di essi si mostra Keçava (uno de' nomi di Vishnu); dimmi, per quale di essi l'animo tuo si trova disposto? » Urvâçi, invece di rispondere, come portava la sua parte: « Per Purushottama » (uno de' nomi di Vishnu), distratta, rispose per isbaglio:

« Per Pururavas; » di che, offeso il maestro Bharata la maledisse e la privò della scenza divina; ma Indra fu pronto a consolare la ninfa, e a concederle di vivere col suo amato Pururavas fino al giorno in cui egli vedrà un figlio nato dal loro amore. Frattanto, la regina, dispiacente d'aver mostrato il suo corruccio al re, muta consiglio e risolve di far voto di castità, dopo essersi riconciliata con lo sposo. In questa buona disposizione, la regina appare bella e seducente; e Urvâçî stessa che, invisibile, la vede, dichiara che la regina non è inferiore per bellezza alla stessa Dea Çacî, la moglie d'Indra. Ma quando Pururavas stesso, vinto dalla bontà di sua moglie, le dimostra insolita tenerezza, e le dimostra non pure amore, ma desiderio, Urvâçî incomincia a sentirne un po' di gelosia; se non che la compagna Citralekhâ è pronta a consolarla, dicendole, con fine e profondo accorgimento, che i mariti trattano le mogli con maggior riguardo, quando il loro cuore è rivolto da un'altra parte. La regina intanto, con vera pietà e sommissione, prende la luna per testimonio ch'essa non s'opporrà punto all'amore ed all'unione del proprio sposo con la donna per la quale egli ha una così forte inclinazione. Allora il buffone s'arrischia a domandare se per caso una tal dichiarazione significhi indifferenza pel re; ma la regina, con nobile sdegno prorompe: « Stolto, che dite voi mai? S'io per la sua felicità ho rinunciato alla mia propria, sarebbe questa una prova ch'egli non mi è più caro? » Il re, udendo queste parole tenere, che suonano al suo orecchio come un delicato rimprovero, vorrebbe an-

cora far ricredere la regina; ma essa non vuole illudersi, cede al fato e si ritira, lasciando libero lo sposo a' suoi nuovi e ardenti amori.

La delicatezza con la quale viene in poche parole tratteggiato il nobile carattere di Auçînarî è degna d'un grande maestro; e qui ancora giova ripetere che Shakespeare non avrebbe fatto diversamente nè meglio.

Partita la regina, Urvâçî, alquanto turbata, dopo avere assistito a quella scena affettuosa e vera fra i due sposi legittimi, si rivela; e Citralekhâ la raccomanda al re, perchè la tratti bene, così che la bella Ninfa non abbia mai a rimpiangere il cielo da lei abbandonato; Urvâçî, congedando l'amica, la prega di non dimenticarla; ma questa, con graziosa malizia, le fa intendere che una simile raccomandazione vuol essere più tosto fatta a lei, che, beata nel suo nuovo amore, potrà facilmente scordarsi degli assenti.

Nel vero, Citralekhâ, appena lasciò la sua compagna Urvâçî, incominciò a languire; il quarto atto s'apre, mostrando la tristezza di Citralekhâ nel cielo; ma essa è specialmente triste nel presentimento di qualche dolore che attende sulla terra la sua amica, anzi, che l' ha già arrivata. Un giorno Urvâçî e Puruavas, già uniti insieme da parecchi anni, passeggiavano per i boschi del Gandhamâdana; il re osserva la giovine ninfa Udakavatî per un solo istante; questo sguardo ferisce al vivo Urvâçî, la quale non vuole intender ragione, e, come accieeata dal destino, entra nella selva del Dio della guerra Kumâra o Kartikeya, contesa alle giovani donne; per questo errore,

appena mette il piede nella selva, viene trasformata in una specie di edera. Il re la cerca ancora per la foresta, chiamandola, invano, per nome. Citralekhâ dice che vi sarebbe un solo modo di riunire i due sposi disgiunti; il che si otterrebbe per mezzo della gemma detta della riunione che la Dea Parvatî, moglie di Çivâ, fece nascere dall' unguento ond' essa si tinge e si colora i piedi. Intanto il re Pururavas, come folle per dolore, percorre la selva, invocando la ninfa da lui amata; la musica accompagna tutta questa lunga scena del terzo atto, che, dopo le scene idilliche degne di esser riscontrate con le più calde del *Romeo e Giulietta*, ci presenta alcune scene fantastiche, in confronto delle quali appaiono una finzione assai men viva le fantasmagorie del *Sogno d'una notte d'estate;* il re crede, nel suo delirio, veder fantasmi rapitori della sua donna e li perseguita; tutta la natura si mette in moto e manda voci; ogni pianta è esplorata; ogni animale è interrogato sulla sorte d' Urvâçi; gli scarabei, i pavoni, gli elefanti, le gazzelle, i cuculi, i fenicotteri, le oche, le anitre, i cigni; ai monti, ai venti, ai fiumi il re derelitto chiede novelle della sua Urvâçi; alfine scopre a terra un'orma che crede segnata dalla ninfa; s'accosta, osserva; è una gemma, una gemma rossa, un rubino, che il sole illumina; e la raccoglie; ma poi la getta di nuovo via pensando che essa non servirà più ad ornare il capo di Urvâçi; ma una voce dal cielo gli grida ch' ei deve riprenderla, che quella è la gemma della riunione, la perla di Parvati; quando egli l' ha ripresa, trovandosi innanzi ad una specie d'edera, sente

la voluttà e il bisogno d'abbracciarla, vedendo in essa le forme snelle ed eleganti della sua ninfa; l'abbraccia, e si trova fra le braccia Urvâçî stessa; i due sposi riuniti si abbandonano alla più viva gioia.

A questo punto, in cui finirebbe la leggenda vedica e la brahmanica, nella quale Kâlidâsa mutò poeticamente il motivo della scomparsa della ninfa, attribuito nella leggenda alla gelosia dei Ghandarvâs che fecero vedere ignudo Pururavas alla ninfa (come nell'analoga favola ellenica Eros si sottrae alla vista di Psiche appena questa lo contempla ignudo), incomincia, nel dramma di Kâlidâsa, il quinto atto. Indra avea permesso alla ninfa di rimanere con Pururavas, fin che questi non vedesse il proprio figlio nato da Urvâçî; questa, desiderando prolungare il suo soggiorno col re amato, dissimula la sua gravidanza e il parto, e consegna il fanciullo *Dîrghâyush*, ossia *Di lunga vita*, a Satyavatî in educazione; il fanciullo cresce e acquista molta destrezza nel trar l'arco; un giorno un avvoltoio avea rapito la gemma della riunione scambiandola per un pezzo di carne; dalla sua foresta il fanciullo Dîrghâyush vede l'avvoltoio librarsi in alto; tira sopra di esso; per quell'uccisione, la gemma di riunione vien ricuperata, ma gli anacoreti dichiarano che il fanciullo non può più stare nella selva di penitenza e vien ricondotto alla madre; allora Pururavas vede per la prima volta il proprio figlio. La gioia dei genitori nel ritrovarsi innanzi il giovine eroe loro figlio è grande; ma un velo di tristezza copre tosto il volto di Urvâçî, poich'ella sa che potrà rimanere col re solo finch'egli

non vegga il figlio nato da lei (nel dramma di Shakespeare *È tutto bene quel che ben finisce*, abbiamo un motivo opposto; Elena si congiungerà con Beltramo e rimarrà con lui, quando essa potrà provargli che un figlio legittimo nacque di loro, senza che il marito lo sapesse); il senso del mito è chiaro; il giovine sole scaccia il vecchio sole; ma Kâlidâsa trovò il modo di accomodare anche questa parte della leggenda mitica; Indra manda il suo messaggiero, l'augusto Nârada, ad avvertire Pururavas che presto egli avrà nuovamente bisogno dell'aiuto del Re eroico, nella guerra che si dichiarerà fra i Demonii e gli Dei, e gli concede in compenso di tener presso di sè Urvâçî, finch'egli vivrà, e altro se lo desidera; il re termina col far voti per la prosperità universale.

Il dramma è grandioso ed originale: la lode che l'Humboldt diede alla scena del quarto atto non è iperbolica; da altri poeti fu chiamata la natura a testimonio e conforto de' dolori dell'uomo, ma nessuno lo fece in modo più poetico. Forse nella prima forma colla quale fu concepito il poema drammatico da Kâlidâsa, esso doveva terminare col quarto atto; ma Kâlidâsa non si mostrò potente soltanto nel rappresentare al vivo splendidi ed animati paesaggi e tenere scene d'amore; in lui dovea pure vibrare potente la corda dell'amor paterno; perciò nel quinto atto volle pure introdurre il riconoscimento del re Pururavas col proprio figlio Dirghâyush, ed anche queste scene rivelano la mente ed il cuore d'un grande artista.

Il *Çakuntalâbhign'n'âna* tratta un argomento molto analogo a quello della *Vikramorvâçî*, o, per lo meno, lo stesso mito svolto in una leggenda più popolare. Se Çakuntalâ non è più essa stessa una ninfa celeste, è tuttavia la figlia di una ninfa del cielo, della ninfa Menakâ, che figura pure tra le compagne di Urvâçî; tanto Urvâçî quanto Çakuntalâ sono nate in modo straordinario, da un anacoreta, che con le sue austere penitenze avea destato l'invidia degli Dei, specialmante d'Indra che mandò le sue apsare o ninfe a distrarlo e sedurlo. Pururavas, come il re Dushyanta, non resiste alla vista della bellissima fanciulla, e se ne innamora; Dushyanta dà un anello di ricordo o di riconoscimento a Çakuntalâ prima di lasciarla; nella *Vikramorvâçî*, per mezzo di una perla magica, i due sposi che un errore avea divisi si ritrovano insieme; solamente nella *Vikramorvâçî* è lo sposo che corre in traccia della sposa che scomparve; nel *Çakuntalâbhig'n'âna*, la sposa abbandonata muove in traccia del re suo sposo; Çakuntalâ, per mezzo del figlio e dell'anello di riconoscimento, ridesta, con la memoria, l'amore del re Dushyanta; Urvâçî, in grazia del figlio, che ritrova la perla della riunione, ottiene da Indra la grazia di rimaner sempre col proprio figlio. È noto come il soggetto del *Çakuntalâbhig'n'âna* fu tolto da una bella leggenda che si trova esposta nel primo libro del *Mahâbhârata*; ma non è impossibile che Kâlidâsa abbia pure conosciuta alcun'altra leggenda, e che alcune tra le differenze che occorrono quanto al soggetto fra il dramma e la leggenda del *Mahâbhârata* siano d'in-

venzione del poeta, il quale, in ogni modo, ci offre un altro mirabile riscontro con Guglielmo Shakespeare quanto al modo largo e profondo di trattare i soggetti leggendari. Si direbbe che Kâlidâsa e Shakespeare sentono del pari ciò che vi ha di popolare, di perenne, di universale nelle leggende mitiche indo-europee; trasformano la leggenda a quel modo medesimo con cui la trasformerebbe il popolo chiamato a raccontarla, ma, con la virtù dell'arte, essi danno ai sentimenti più vivi, ai casi più notevoli, un rilievo al quale il novellatore plebeo di solito non arriva. « Nella *Çakuntalâ*, scriveva il Goethe in una sua lettera, il poeta appare nella sua più alta funzione, come rappresentante dello stato di natura, del modo più delicato d'intendere la vita, del costume più puro e più schietto, della maestà più cospicua, del modo più serio di contemplare e comprendere il nume; ma, nel tempo stesso, egli rimane tal signore e maestro della sua propria creazione, ch'egli può adoperare gli stessi temi comuni, che per se stessi potrebbero esser derisi, come necessarie articolazioni di tutto un sapiente organismo. » L'Herder poi trovava, in una sua lettera, che la *Çakuntalâ* rispondeva perfettamente all'ideale della tragedia aristotelica, come quella che tratta e svolge di continuo il suo alto tema, correndo senza episodii, ma per mezzo del meraviglioso, con ogni sua parola, verso lo scioglimento.

Ma è cosa malinconica che di un poeta di genio, come si è rivelato nella *Vikramorvaçî* e nel *Çakuntalâbhig'n'âna*, Kâlidâsa, la biografia non possa an-

cora dirci nulla di sicuro; un altro e questa volta non lieto punto di rassomiglianza col suo gran fratello ideale, con Guglielmo Shakespeare, di cui sappiamo almeno il tempo in cui visse. Di Kâlidâsa si ignora, può dirsi, ogni cosa, il tempo, il luogo, la condizione in cui visse; l' incertezza regnò fra il primo secolo dell' èra volgare e l' undecimo; si disse che avea fiorito fra le nove perle della Corte del re *Vikramâditya;* ma *Vikramâditya,* come osservò il professor Weber, è un semplice titolo onorifico dato a parecchi re indiani, e precisamente ad un re di Uggiayinî che fiorì nell'anno 57 avanti l'èra volgare, inaugurando una nuova èra; e al re Bhogia, anche esso di Uggiayinî, che fiorì dal 1040 al 1090 dell' èra volgare. Ma forse il grande Kâlidâsa non fiorì nè sotto l' uno, nè sotto l'altro di questi re, ma in Corte di qualche altro Vikramâditya. Come furono parecchi i Vikramâditya, così vengono citati parecchi Kâlidâsa, ossia *devoti di Kâli,* anzi parecchi poeti Kâlidâsa; ed in questa confusione di nomi e di date riesce, per ora, impossibile lo scoprire il vero. Il Lassen ed il Weber inclinano a collocar Kâlidâsa nel terzo secolo dell' èra volgare, ma pur sempre in modo congetturale; tuttavia, poichè l' autorità di questi due dotti indianisti è meritamente grandissima, il miglior consiglio fino a prova contraria, è accettare come probabile le loro congetture. Il capolavoro di Kâlidâsa, *Çakuntalâbhig'n'âna* ossia *Il Riconoscimento di Çakuntalâ* trovasi ora tradotto, con varia fortuna, nelle principali lingue europee; nessuna delle versioni che conosco mi sembra tuttavia

aver conservato la ingenuità e la poetica semplicità dell'originale; in Italia fu tradotto nel principio del secolo sopra una versione francese della versione inglese; e il Berchet ne faceva pure un'analisi, ove alcuni de' nomi indiani si trovano, pur troppo, storpiati; Cesare Cantù riprodusse quell'analisi nei Documenti della sua *Storia Universale*. Antonio Marazzi tradusse nuovamente la *Çakuntalâ* in italiano con gli altri due drammi di Kâlidâsa, *Vikramorvaçî* e *Malavikâgnimitra*, mostrandosi esperto indianista.

L'argomento della *Çakuntalâ*, in brevi pagine compendiato, è il seguente:

Nel primo atto, siamo all'eremo di Kanva, padre putativo di Kanva. Il re Dusyanta, cacciando, insegue una gazzella; questa si salva nell'eremo, ed allora il re cessa di perseguitarla, ed entra nell'eremo disarmato per prestare il suo omaggio al penitente Kanva che si trova assente, e incaricò la sua figlia adottiva Çakuntalâ degli onori dell'ospitalità. Çakuntalâ, con le sue compagne Anasûyâ e Priyamvadâ, esce dall'eremo per inaffiare i fiori; questa scena idillica è di una freschezza che non ha riscontro in alcuna letteratura. S'incontra col giovine re Dushyanta; il giovane re e la fanciulla s'innamorano prontamente, e rivelano il loro amore nella forma più candida e più delicata.

Nel secondo atto, il re dovrebbe proseguire la caccia, ma, dopo aver veduta Çakuntalâ, non ha se non un pensiero, quello di rivederla, di ritrovarsi con lei; e raccomanda soltanto ai cacciatori della sua scorta di non disturbare le penitenze degli anacoreti; il

buffone del re, il Vidushaka, vedendo il suo signore distratto da un amore silvestre, si burla di questa passione, e, poich'egli cerca una boscaiuola, intanto che potrebbe dilettarsi nella vista delle fanciulle del suo proprio gineceo, dice che il suo gusto somiglia a quello d' un uomo il quale, potendo mangiare datteri a tutto pasto, va in traccia dei frutti silvestri del tamarindo. Il re vorrebbe rientrare nell' eremo di Kanva per riveder Çakuntalâ, ma vuole che il buffone gli trovi un buon pretesto; il buffone, che è un ghiottone, come il parassita delle commedie greche e romane, propone che il re domandi per sè agli anacoreti, per diritto regio, il sesto della raccolta del riso; ma il pio re risponde che gli anacoreti pagano il loro regio tributo in tanta penitenza, che vale assai più. Giungono intanto due anacoreti che vengono ad invocare l' aiuto del re contro i mostri, i Rakshasi, i quali disturbano le penitenze dell'eremo. Il re è lieto dell' occasione per rientrare nell'eremo; ma il buffone che deve seguirlo, ed è vile, avendo inteso parlare di mostri, si spaventa e vorrebbe dare indietro; il re lo conforta ad aver fede nel suo braccio liberatore; ma, per fortuna, un messo della regina madre giunge in buon punto per invitare il re a tornare per le cerimonie del digiuno funebre; il re si scusa d' esser trattenuto da doveri più gravi nell' eremo e manda il buffone a portar le sue scuse alla regina; e il buffone, che incominciava a sentir noia della vita disagiata che menava col re cacciatore, e che, per la novella de' mostri, s'era pure messo in pauroso sospetto, è lieto dell'occasione di ritor-

narsene alla reggia, insieme con tutta la regia scorta: ma, prima ch'egli parta, temendo che alla reggia egli sia per chiacchierare, il re gli fa intendere che ha scherzato parlando del suo amore per la fanciulla penitente e che si trattiene nella selva solamente per la difesa degli anacoreti che si trovano in pericolo.

Nel terzo atto, il re Dushyanta, dopo avere liberato le selve dai mostri, erra di nuovo innamorato intorno all'eremo di Kanva, intanto che Çakuntalâ langue sopra una panca di pietra coperta di fiori, tormentata dalla febbre d'amore, e assistita dalle sue due amiche, che tentano rinfrescarla e darle sollievo; Çakuntalâ, interrogata con molta delicatezza, confessa il suo amore alle proprie compagne. L'amica Priyamvadâ consiglia a Çakuntalâ di scrivere una strofa amorosa, e di nasconderla entro un fiore ch'essa s'incaricherebbe quindi di presentare al re; Çakuntalâ compone una strofa amorosa per quindi inciderla con le proprie unghie sopra un petalo di fior di ninfea; ma non ha il tempo di scrivere, poichè, appena recita la sua strofa alle amiche, per ottenerne l'approvazione, prima ch'ella scriva e spedisca il messaggio d'amore, il giovine re impaziente si avanza e prorompe egli stesso in un'altra strofa ancora più ardente. Il messaggio poetico di Çakuntalâ era questo: « Io non conosco il tuo cuore; ma, giorno e notte, o crudele, un forte amore mi riscalda le membra, pel desiderio che si rivolge a te. » Il re risponde: « Te, o dal fianco sottile, l'amore riscalda; me brucia sempre più; il sole diurno non

fa appassire il loto quanto lo fa appassire la luna. » Qui mi pare che il re compari se stesso ad una specie di loto che si chiude nella notte, quando splende il raggio di luna, e non già, come suppone il Monier-Williams, con la luna; la luna sembra Çakuntalâ stessa che fa appassire e consumare il loto solare Dushyanta. Çakuntalâ, alla vista del giovine re, si rianima prontamente, e le due compagne, vedendo che l'amore ha fatto il miracolo, si riducono a raccomandare a Dushyanta di non far mai soffrire la loro amica, per cagione delle rivali ch' essa possa trovare nel gineceo reale. Ciò detto, Çakuntalâ invita le amiche a scusarsi presso il re, se mai ne' loro discorsi furono troppo temerarie; il re promette perdonare a condizione che Çakuntalâ gli faccia un po' di posto sopra la sua panca fiorita; allora le due amiche, col pretesto d'andare a raggiungere una gazzella scappata dall' eremo, lasciano sola Çakuntalâ col re. Çakuntalâ finge sdegno per esser lasciata sola; ma le amiche la consolano tosto dicendo che ella non può dirsi sola, poichè siede vicino a lei il signor della terra. Lasciata sola, Çakuntalâ confusa vorrebbe alzarsi; ma il re con dolci parole la trattiene; se non che, quando il re le sembra osar troppo, ella s' alza e si nasconde dietro un arbusto; ma l'amore è più forte del pudore, ed ella non tarda a mostrarsi nuovamente agli occhi del giovine re ardente, col pretesto che ha perduto il suo braccialetto formato con foglie di loto; il re lo ha raccolto; Çakuntalâ lo rivuole; il re promette restituirlo a condizione ch' egli stesso lo rimetterà al suo posto, e tornano a sedersi; il re prolunga a studio la dolce

cura di riannodare il braccialetto intorno al braccio della fanciulla, che dell' indugio sorride; il re la invita a contemplar la luna che viene a scherzare e posarsi sulla mano di lei; essa dice che una nebbia le offusca la vista; il re desidera con un bacio rasserenarla, ma la fanciulla non si fida; teme che il re attenda più in là della promessa; il re, vorrebbe baciarla in bocca, ma si contenta di soffiarle delicatamente negli occhi; essa dice allora che torna a veder chiaro e domanda al re qual premio attenda del servigio che le ha reso. Il re, mantenendosi sulla riserva, dice che gli basta il profumo che spira dalla bocca di lei, e domanda: Perchè l'ape non si contenterebbe del loto? Ma oramai Çakuntalâ è presa, e pone una questione ardita: Che cosa farebbe l'ape se non fosse contenta? Farebbe così, esclama il re, e la bacia in bocca. In quel punto che vince e doma tutti gli amanti, la veneranda Gautamî, la moglie del penitente Kanva, vedendo appressarsi la notte e temendo per Çakuntalâ inferma, viene a cercarla; i due amanti sono di nuovo costretti a separarsi.

Il quarto atto incomincia con un dialogo fra le due amiche di Çakuntalâ; per una finezza e delicatezza degna d'un grande artista, Kâlidâsa lascia indovinare, dopo averla ben preparata, l'unione del giovine re con la fanciulla penitente; ma le compagne sono un po' inquiete; che dirà il padre Kanva, quando ritornerà, d'un matrimonio celebrato in modo così semplice, senza alcun rito? Intanto che esse discorrono, piene di questa cura, si ode una voce irritata; è l'anacoreta Durvâsas, noto per la sua grande irri-

tabilità; Çakuntalâ non lo riconosce e dimentica di fargli gli onori dell'ospitalità; allora il collerico anacoreta la maledice, imprecando perchè colui al quale essa pensa possa dimenticarsi intieramente di lei. Anasûyâ accorre per placarlo. Ma una maledizione, secondo la credenza superstiziosa, non può esser vana: Durvâsas non potrebbe, se pur lo volesse, ritirar le sue parole; può bensì temperarne gli effetti, fissandone un limite; e però, raddolcito, consente perchè l'effetto della maledizione cessi, quando il re vedrà un gioiello, l'anello di riconoscimento, ch'egli lasciò in pegno della sua promessa, prima di lasciar Çakuntalâ nella selva, per far ritorno alla reggia. Il venerando Kanva ritorna ed ode una voce celeste che gli annuncia il predestinato matrimonio di Çakuntalâ; se ne rallegra e si prepara a fare accompagnare Çakuntalâ presso il suo sposo in Hastinapura. Çakuntalâ esce dal bagno e le sue amiche la rivestono e ornano da regina; essa s'intenerisce pensando che alla reggia non troverà più l'aiuto di due tali amiche; parte alfine, con le benedizioni e gli auguri ed i consigli di Kanva, di Gautamî, degli anacoreti, delle compagne, e saluta con viva tenerezza i luoghi ove passò la sua giovinezza, le gazzelle, le piante a lei note e predilette: il poetico addio di Giovanna d'Arco, al suo luogo natio, nel dramma dello Schiller, riesce, senza dubbio, assai pallido nel confronto di questo lungo indugio di Çakuntalâ, per la pena che prova nello staccarsi da cose e persone care; tutto nell'eremo sembra voler tener dietro alla giovine penitente che s'allontana: sul punto di par-

tire, le compagne le ricordano di mostrar l'anello di riconoscimento, sul quale è inciso il nome di Dushyanta, pel caso che il re tardasse a riconoscerla; Çakuntalâ entra in sospetto, e con quel sospetto che la fa tremare, s'allontana; quando ella scompare tra gli alberi lontani, le compagne che la seguono, piene d'affanno, con gli occhi, trovano che ora, senza di lei, l'eremo sembra un deserto.

Nel quinto atto, quando arrivano gli anacoreti con Çakuntalâ alla reggia, il re Dushyanta è tormentato da un pensiero molesto; vuol ricordarsi d'una cosa scomparsa dalla sua memoria e non vi riesce; quando travede Çakuntalâ ancora velata, quantunque la immagini assai bella, non vuole osservarla, perchè stima ch'è peccato il gettar gli occhi sopra la donna d'altri; Çakuntalâ incomincia ad entrare in sospetto; quando gli anacoreti e Gautamî dicono che Kanva benedice quel matrimonio contratto dal re segretamente nella selva, il re si turba, e crede si voglia ingannarlo; Çakuntalâ trema; quando Gautamî le toglie il velo e la scopre innanzi al re, egli rimane colpito da tanta bellezza, ma, non ricordandosi, a motivo della maledizione di Durvâsas, che gli tolse la memoria, d'averla mai veduta, la respinge da sè come una seduttrice. Allora Çakuntalâ, per farsi riconoscere, cerca l'anello che s'era messo al dito e non lo trova più; lo smarrì, e Gautamî le spiega che forse lo lasciò cadere a Çakrâvatâra nell'onda dello stagno sacro di Çaci. A quelle parole, Dushyanta si persuade anche più dell'inganno, e vorrebbe già scacciare Çakuntalâ dalla reggia come una mala donna;

ma il sommo brahmano propone un temperamento; invita dunque il re a trattener la giovine donna sotto il suo tetto fino al tempo del proprio parto; poichè sta scritto nel libro del destino che il primo figlio del re recherà sopra le sue palme il segno del *cakra* ossia del dominio universale. Il re consente; Çakuntalâ s'allontana col sommo brahmano, in preda al suo grande dolore, tendente le mani verso il cielo; quando giunge presso lo stagno delle ninfe, appare uno spettro di donna (è la sirena classica, la russalka slava, una variante della donna nera, della lavandaia, della rivale, della crudel matrigna, della strega delle novelline popolari, che getta nell'acqua la bella principessa abbandonata dal re), e precipita Çakuntalâ nell' acqua. Recano questa novella al re; ma il re non se ne commuove punto; pure, quando egli si trova solo, confessa, quantunque non si ricordi in alcun modo di avere abbandonata la fanciulla, che il suo cuore si trova molto agitato.

Nel sesto atto, due guardie del re conducono prigioniero alla reggia un pescatore, nelle mani del quale trovasi un anello del re, col nome di Dushyanta inciso. Egli racconta come, pescando un giorno con l'amo, nello stagno di Çakrâvatara, tirò fuori un pesce, nel ventre del quale trovò l'anello con la gemma reale. Recatosi per venderlo fu preso dalle guardie; l'anello portato al re, gli richiama alla memoria il nome, le forme della fanciulla da lui amata, ch'egli sposò per ripudiarla, non riconoscendola. Alla vista dell'anello di riconoscimento, il re si ricorda d'ogni cosa ed è preso da una profonda tristezza, e

tormentato dal rimorso; quantunque sia ritornata la primavera (l' aurora e la primavera si confondono nel mito; l' aurora che ritorna, la primavera che ritorna, sono egualmente figurate da Urvâçî e da Çakuntalâ che ritrovano il loro sposo, per mezzo dell' anello, della gemma di riconoscimento, o sia del disco solare), il re non vuole che si festeggi, poichè egli non ha ancora ritrovata la sua Çakuntalâ. Passeggiando, frattanto, nel giardino, egli contempla, per consolarsi, un ritratto fedele ch' egli stesso, ricordandosi, ha fatto di Çakuntalâ, e si propone di perfezionarlo, animando il quadro di tutte le cose care a Çakuntalâ; la scena rappresenta Çakuntalâ molestata dall' ape, com' era apparsa al re nell' eremo di Kanva. Ma un' ancella annunzia a Dushyanta che la nuova regina, la regina rivale, Vasumati, che prese il posto di Çakuntalâ, nel tempo dell' obblio del re, è in collera contro di lui; il re s' affligge di non aver prole; se avesse tenuta presso di sè Çakuntalâ, che avea concepito da lui un figlio, la sua successione sarebbe ora assicurata, invece.... Egli, nel dolore, s'avvilisce, quando scende dal cielo Mâtali, l' auriga degli Dei, per richiamarlo a sentimenti più virili, invitandolo, in nome d' Indra, ad armarsi per combattere contro i Demonii (altro punto di somiglianza fra il re Pururavas e il re Dushyanta, che mostra come i due re leggendarii rappresentano la stessa figura mitica).

Nel settimo atto, il Dio Indra, pago dell' eroico servigio che il re Dushyanta gli ha reso, lo colma di ogni onore; Mâtali sul carro d' Indra riporta il re sopra la terra; intanto che discendono, il re contempla

dall' alto, meravigliato, le bellezze della terra; visitano insieme l'eremo di Pragiàpati, il padre d' Indra, sulla montagna detta Hemakûta; il re v' incontra un fanciullo che maltratta un lioncino; due anacorete lo sgridano per la soverchia temerità, e dicono che a ragione vien detto *Sarvadamana,* poich' egli doma ogni cosa. Le anacorete lo mettono in guardia contro lo sdegno della leonessa; il fanciullo la sfida; l'anacoreta si fa tuttavia rendere il lioncino, promettendogli altro giuoco; il fanciullo stende la mano; mentre egli tiene la mano distesa, il re vede con sorpresa sulla sua palma il segno del *ciakra,* ossia del dominio universale, e fa voti perchè quel fanciullo possa esser suo proprio figlio; toccandolo, sente una allegrezza in sè che non si spiega, e s' immagina quella ch' ei proverebbe se il fanciullo fosse nato davvero dalle sue proprie viscere. La donna anacoreta nota con sorpresa che il fanciullo somiglia al re; il re domanda come il fanciullo si chiami; *Paurava,* ossia discendente dei Puru, gli vien risposto; Paurava era pure il nome patronimico del re Dushyanta. Il re si consola intanto d' avere trovato un fanciullo della propria stirpe, e fa altre domande; intende che il fanciullo è figlio di una selva celeste, ove lo partorì una madre, parente delle ninfe; il re vuol sapere il nome del padre, ma non gli vien detto, trattandosi d' un re che ripudiò la sua sposa legittima; sta per chiedere il nome della madre, quando, per un equivoco, il fanciullo stesso lo scopre; la donna anacoreta recando al fanciullo un pavone d' argilla come giocattolo, grida: Sarvadamana, eccoti bellezza

di un uccello (*çakunta-lìvangam*); il fanciullo, distratto, guardando da altra parte, risponde ingenuamente: *Dove è mia madre?* Le due donne anacorete ridono del grazioso equivoco e gli mostrano l'uccello (*çakunta*), ossia il pavone. Per quell'equivoco, il re sta già per riconoscere il proprio figlio, ma teme ancora esser vittima di un'illusione; se non che viene un'altra prova a levargli dall'animo ogni dubbio. Il fanciullo lasciò cadere un talismano, donatogli dal santo anacoreta dell'eremo, per tenere lontano da lui ogni male, con l'ordine che esso, cadendo a terra, non potesse venir raccolto se non dal fanciullo stesso, o dal padre o dalla madre di lui; qualsiasi altro lo toccasse, sarebbesi il talismano trasformato in serpente che lo morderebbe. Il re, inconsapevole, raccoglie da terra il talismano, intanto che le due donne guardano con sorpresa il re, e gli spiegano il motivo per cui l'aveano impedito; il re allora non ha più alcun dubbio ed abbraccia Sarvadamana come suo proprio figlio. Il fanciullo gli sfugge dicendo che vuole andare a trovar sua madre: Dushyanta gli dice che egli può andare con suo padre a trovar la madre; il fanciullo risponde: Mio padre è Dushyanta, non sei tu. Queste ingenue parole del fanciullo colmano la gioia del re. Intanto le anacorete hanno richiamata Çakuntalâ; essa non crede ancora, ma, alle parole del re, si sente soffocare dalle lacrime, e al re che le domanda perdono risponde soltanto, con voce interrotta: Vittoria, vittoria... Le lacrime le tolgono di proseguire; il re si butta ai piedi della santa donna, la quale lo rialza tosto commossa; Du-

shyanta, vedendo spuntare una lacrima negli occhi di Çakuntalâ, la rasciuga, e il dramma termina con gli augurii e le benedizioni degli dei per quel felice ritrovo.

Questa sola rapida analisi del capolavoro di Kâlidâsa può bastare a far comprendere come il grande poeta ha svolto il suo soggetto; ma la freschezza che spira, la naturalezza che si muove nelle scene del dramma non si sente bene se non alla lettura dell' originale, il quale, mi duole il dirlo, non parmi che sia stato finqui interpretato degnamente. Certo molta parte delle bellezze del dramma vengono fuori anche da traduzioni imperfette; ma la spontaneità e la grazia di Kâlidâsa non furono ancora tradotte. Kâlidâsa merita che alcun grande poeta si dedichi a lui, per tradurlo. La poesia umana può ancora applicarsi a rappresentare la vita della natura; ma alcuni accenti, alcuni movimenti drammatici di Kâlidâsa rimangono insuperabili. Ammiriamo dunque senza riserva questo bel genio ariano; e domandiamo pure a Kâlidâsa, come lo domandiamo allo Shakespeare, il segreto dell' arte sua.

Vi è ancora un terzo dramma che s' attribuisce con alcuna probabilità a Kâlidâsa, quantunque di soggetto men nobile che la *Vikramorvaçî* e il *Çakuntalâbhijñânam*. S' intitola *Mâlavikâgnimitra*; la lingua e lo stile possono esser quelli del grande poeta? e il soggetto, un intrigo amoroso di Corte che si svolge, può aver tentato il genio del grande poeta dell' amore? In ogni modo l' inspirazione in questo dramma è meno viva e meno grande; forse si tratta di un lavoro giovanile, forse è l' opera d' un imita-

tore del grande Kâlidâsa, che ne portava o che ne prese il nome. Il motivo del ritratto di Mâlavikâ che il re contempla, desideroso di veder quindi l'originale, onde si desta la gelosia della regina *Dhârinî*, sembra tolto dalla *Çakuntalâ*; o pure se il *Malavikâgnimitra* è opera giovanile del grande Kâlidâsa, convien dire che il grande poeta riprese questo motivo, divenuto un luogo comune, nel suo capolavoro. Nel secondo atto, il re vede la ballerina Mâlavikâ che canta e sente crescere il suo amore; la rivede nel terzo atto, quando essa si trova presso l' albero *açoka* che ha il privilegio di fiorire tosto che lo tocca un piede di donna (1). Nel quarto atto, s'intende che la regina Dhârinî, gelosa, ha fatto chiudere Mâlavikâ; il buffone del re pensa a liberarla; sottrae con una frode il suggello della regina, e, per mezzo di questo, ottiene dalla guardiana di Mâlavikâ la sua liberazione e la guida ad un padiglione ove essa si ritrova in segreto col re Agnimitra. Nel quinto atto, per un viluppo di casi che somiglia non poco ad un garbuglio, si termina col riconoscimento ufficiale di Mâlavikâ come terza regina, consenzienti le altre due regine. L'attrattiva drammatica di questo dramma d'intreccio è minima; la poesia, che negli altri suoi drammi Kâlidâsa versa a piene mani, qui è scarsa: se il *Malavikâgnimitra* è veramente opera dello stesso poeta della *Vikramorvaçî* e del *Çakuntalâbhig'nâna*, non si può supporre almeno che sia stato composto

(1) Questo episodio drammatico inspirò una splendida e dotta tela di Tullo Massarani.

nello stesso tempo de' due capolavori; abbiamo in esso o un' arte incipiente, non ancora padrona di sè, o un' arte stanca, imitativa, che non può più salire.

Il discorso sul dramma indiano potrebbe ancora protrarsi assai con l'analisi di altri drammi sanscriti più conosciuti, tra i quali assai curioso e veramente degno d'un popolo speculativo, come si mostrò l' indiano, appare il mistero metafisico di *Krishna-Miçra,* intitolato *Prabodhaciandrodaya* ossia il *levarsi della luna dell' intelligenza,* che fu tradotto in inglese dal Taylor, in tedesco dall' Hirzel; questa specie di moderna sacra rappresentazione teologica e filosofica di un settario di Vishnu, ove le facoltà spirituali, intellettive entrano fra loro in discussione, ci prepara forse a intendere meglio la forma quasi contemporanea di una specie di dramma tamuli, sopra un Giobbe indiano, della quale il Mohl, nella sua relazione dell' anno 1863-64 alla Società Asiatica di Parigi, ci offriva un' analisi, per la quale noi possiamo pure mettere il dramma indiano come il persiano in relazione col mistero drammatico cristiano.

« Il signor Cumara Svami, membro del Consiglio Legislativo di Ceylan, scriveva il Mohl, pubblicò di recente sotto il titolo di *Arichandra* (1) la traduzione di un curiosissimo dramma tamuli. Ariciandra è un re d'Ayodhyâ e il più virtuoso degli uomini. In un consiglio degli Dei maggiori, un brahmano, Viçva-

---

(1) *Arichandra, the martyr of truth*, a tamil drama, translated into english by Mutu Coomara Swamy, mudeliar. London, 1863. in-8°, XXXIII et 262 pages.

mitra, fa la scommessa ch' egli indurrà il re a mentire; gli Dei accettano la sfida e promettono di non mescolarsi alla contesa. Viçvamitra esercita allora sopra Ariciandra il suo potere brahmanico, e, quando vede che fallisce alla prova, ricorre ai mezzi magici; lo spoglia del proprio regno, lo fa passare per ogni specie di strazio, lo obbliga a vendere la propria moglie e il figlio ed a vender se stesso come schiavo ad un paria che lo obbliga ai più immondi servigi, peggiori della morte per un uomo nato in casta superiore. Ariciandra resiste ad ogni prova e viene finalmente restituito dagli Dei alla prima sua gloria e prosperità. » Il Mohl soggiunge: « Questo dramma curioso, considerato come produzione indiana, solleva un mondo di questioni singolari, ch' io lascierò da parte, perchè non si potrà trovar loro una risposta sodisfacente, se non quando si avranno sulla sua età indicazioni più certe di quelle che noi possediamo, ma la prima domanda che ogni lettore europeo può farsi si riferisce alla strana somiglianza della favola con l' argomento del libro di Giobbe. È egli probabile che una tesi così fatta sia nata spontaneamente nel cervello del poeta tamuli, od avrebbe egli avuto alcuna notizia sia dagli ebrei, sia dai cristiani di San Tommaso, sia da missionarii più moderni? In ogni caso, la conformità delle due leggende è stranissima, quantunque i motivi morali d' Ariciandra siano intieramente indiani e talora a pena concepibili per noi. » A queste osservazioni del Mohl, soggiungerò alla mia volta che, se è molto probabile che il dramma tamuli sia stato inspirato presso i Cristiani

detti di San Tommaso dalla conoscenza del libro di Giobbe (e chi sa che non sia l'opera di un Cristiano, anzi di qualche nostro missionario, e forse di quel Roberto De Nobili che nel secolo decimosettimo scrisse pur tanto in lingua tamuli!), il soggetto fondamentale della leggenda è anteriore nell'India al quarto secolo, poichè la leggenda di Hariçciandra che, impoverito, sacrifica il suo proprio figlio, si trova già nell'*Aitareya-Brahmana* e fa parte di quella leggenda di *Çunahçepha*, nella quale è troppo facile riconoscere una forma analoga, parallela, del mito giudaico d'Isacco, il figlio sacrificato dal padre. La leggenda di Ariciandra è certamente antica nell'India, e si formò assai prima che gli Ebrei e i Cristiani penetrassero nel Dekhan; ma è molto probabile che la popolarità ottenuta dal libro di Giobbe presso i cristiani del Coromandel abbia indotto un autore indigeno settario cristiano, o qualche nostro missionario, a scegliere nel fiume delle leggende indiane, come soggetto di un dramma tamuli, il personaggio leggendario indiano che sembrava offrire una maggiore analogia con la figura del pazientissimo patriarca Idumeo.

Nove anni innanzi, lo stesso Mohl aveva reso conto alla Società Asiatica di Parigi, d'un altro dramma indiano di soggetto filosofico che risale al secolo decimosesto. « Il *Bagavata-ghita*, egli scriveva, esercitò una grande influenza sullo spirito indiano; se ne vede il riflesso nel *Bhagavata-Purâna*, e nel secolo decimoquinto dell'èra nostra, il riformatore Ciaitanya, fondatore di una setta che conta oggi nell'India mi-

lioni di seguaci, lo poneva come base della sua dottrina, esagerandone la parte mistica, che rivolge all'ascetismo. Ragendralâlamitra pubblicò un lavoro curiosissimo sopra questo riformatore; si tratta di un dramma sopra la sua vita, di uno de' suoi discepoli, chiamato Karna-pura. Il dramma fu rappresentato, per la prima volta, nell'anno 1573, alla Corte del re di Cuttack; esso è diviso in dieci atti. Coi personaggi, per la massima parte storici, si mescolano personificazioni dell'immortalità, del vizio, dell'oceano, dell'amicizia, della fede e altri, adoperati per esporre la dottrina di Ciatanya, per raccontare le sue gesta, per svolgere le sue obbiezioni contro altri sistemi filosofici e teologici. L'azione abbraccia la intiera vita del riformatore, i suoi trionfi, i suoi viaggi, le conversioni che egli operò, la sua resistenza contro la teoria delle caste, contro le quali protesta anche dopo la sua morte. È una di quelle strane creazioni che mostrano fino a qual punto le speculazioni religiose e filosofiche sono famigliari al popolo indiano. »

Soggiungerò qui ancora una breve notizia relativa al dramma hindustani, come quella che ci può servire d'anello di congiunzione fra il dramma indiano e il dramma persiano, voglio dire sopra i misteri persiani passati nell'India, con l'invasione dell'islamismo, e che si rappresentano ancora nell'India in dialetto hindustani. Parlando degli indiani di parlata hindustanica, il professor Garcin de Tassy (1), ci

(1) *Les auteurs hindoustanis et leurs ouvrages*, d'après les biographies originales. Paris, 1863.

forniva questi particolari: « Gli Indiani serbarono il gusto de' loro antenati pel dramma; ma le rappresentazioni drammatiche si fanno soltanto nelle grandi occasioni. Così, di recente, la leggenda di Yuçuf e Zalikha, ordinata in forma drammatica, venne rappresentata a Calcutta nella casa di un ricco musulmano. Spesso si tratta, invece, di misteri rappresentati, nella festa di Hussein, detta del *Ta'aziya* (Lutto), ne' primi giorni del mese di *muharram* (o moharrem). I principali misteri rappresentano la morte di Maometto, quella di Hassan, e specialmente quella di Hussein, le peripezie della quale formano parecchi drammi distinti. Quanto ai veri Indù, essi hanno le loro rappresentazioni drammatiche nella festa *holi,* che è il loro carnevale. Essi chiamano *svang* (mimica) le produzioni sceniche che rappresentano in tale occasione. Spesso sono improvvisati, presso a poco come i nostri proverbii di società. Il linguaggio che vi si adopera è per lo più grossolano e di cattivo gusto. Tuttavia, questi lavori scenici trattano talora lo stesso soggetto degli antichi drammi sanscriti. Rag Sagar cita per un esempio, in tal genere, l'*Hanuman Natak,* evidente riproduzione del dramma sanscrito. »

Da queste parole si può rilevare come l'odierno teatro drammatico indiano abbia perduta ogni sua originalità, vivendo esso intieramente di parafrasi e di traduzioni. Oltre le traduzioni dal sanscrito e dal persiano, possono ancora esser citate con qualche curiosità le recenti traduzioni in bengali del *Mercante di Venezia* e in hindi del *Sogno di una notte*

d'estate di Guglielmo Shakespeare, come in que' due dialetti indiani era pure già stata tradotta la *Çakuntalî* di Kâlidâsa, il degno precursore e confratello ideale del sommo poeta britanno (1).

(1) Scrivevo queste parole, quando mi giunse la grata notizia da Bombay, che un mio proprio dramma di soggetto indiano, intitolato *Sâvitrî*, tradotto dapprima in hindustani, quindi dall'hindustani in guzerati, stava per rappresentarsi in un teatro parsi di Bombay.

TEATRO PERSIANO

È cosa alquanto singolare che, nel paese ove tutto l'antico sistema religioso si fondava sopra un continuo dualismo, in una lotta continua fra il genio del male e il genio del bene, fra Ahrimane ed Ahuramazda, che si vedono nell'*Avesta* non solo operare, ma anche discorrere l'uno contro l'altro, non siasi svolta spontaneamente fin dall'antichità, nella letteratura persiana, la forma drammatica, e che essa abbia atteso a manifestarsi precisamente dopo l'introduzione di quell'Islamismo, che condanna e riprova una tal forma di rappresentazione. Ma è pure assai probabile che si debba attribuire l'uso del dramma in Persia alla conoscenza de' più antichi misteri drammatici giudaico-cristiani, e che alcune delle antiche farse iraniche di soggetto profano non siano pervenute fino a noi.

Del dramma persiano noi abbiamo avuta larga notizia in uno studio pubblicato fin dall'anno 1844, nella *Revue Indépendante* di Parigi, da Alessandro Chodzko, il quale, in un suo lungo soggiorno in Persia, aveva fatto oggetto speciale delle sue indagini il teatro persiano, ritornando in Europa con un codice miscellaneo persiano contenente una serie importante di misteri drammatici. Dalla monografia del Chodzko rilevo pertanto tutte le informazioni che seguiranno intorno al teatro persiano.

Le grandi rappresentazioni si fanno in Persia nel giorno decimo e nel dodicesimo del mese di Moharrem; impresario, attori, poeti, fornitori, insomma quanti prendono parte alla rappresentazione non ne traggono alcun profitto; lo spettacolo teatrale tenendosi come festa nazionale e religiosa, tutti i buoni e devoti persiani si credono in debito di concorrere al suo buon successo; lo spettacolo è intieramente gratuito. Presso i Persiani stimasi opera meritoria l'imbandire uno spettacolo teatrale al popolo; l'intraprenditore lavora, in tal modo, per la salute dell'anima sua; anzi, secondo il linguaggio metaforico della lingua persiana, le scene che si fanno rappresentare sono altrettanti mattoni che si fanno cuocere per costruirsi un palazzo celeste.

Il repertorio drammatico persiano si compone di farse (*temasha*) e di misteri (*teazie*). La farsa si rappresenta specialmente da saltimbanchi chiamati Luty, soli musici e ballerini di professione che s'incontrino in Persia. Essi viaggiano in compagnia delle loro baiadere, e quando una compagnia drammatica

si trova compiuta, vi si incontrano pure scimmie ed alcuni orsi. Essi improvvisano, coll' aiuto dei loro saltimbanchi e dei loro animali. Poichè si tratta di divertire il popolo, facendolo ridere, o destando passioni brutali, la farsa si compone di motti spiritosi, di allusioni locali e personali, e l'arte dell'autore consiste specialmente nella mimica. Si permette allora ogni maniera di discorso e gesto, per non dir peggio. Le farse, essendo come le commedie italiane dell' arte, improvvisate, non è possibile scriverle. Si può soltanto recarne il soggetto, tolto dalla vita campestre, come nelle antiche Atellane. Ecco, per esempio, il soggetto della farsa che rappresenta i giardinieri. La scena è un giardino, in estate. Due giardinieri, che hanno solamente coperti i fianchi di una pelle di montone, s' incontrano; l' uno è ricco ed ha una graziosa figlia, che non lascia vedere; l' altro è povero e furbo e giovane. I due si litigano sopra la eccellenza dei frutti del loro giardino; quindi vengono alle mani; il ricco Bagyr è vinto, e propone al vincitore d' estinguere « i tizzoni della discordia nelle onde del liquore proibito dal profeta » e di pagar le spese; il vincitore Negef va in traccia del vino. Bagyr lo richiama, raccomandando di non dimenticare di aggiungervi del montone arrosto. Negef se ne va; ma Bagyr lo richiama di nuovo per aggiungere alcuni piatti. Quando egli s' è allontanato, Bagyr gli grida ancora dietro; e questo maneggio continua fino a che Negef, cadendo per fatica, non avendo ancora ricevuto tutti gli ordini dell' anfitrione, e non potendo resistere

alla tentazione di riceverne altri, si risolve infine, come Ulisse, a turarsi le orecchie e a fuggire rapidissimamente. Bagyr, rimasto solo, si prepara gravemente al banchetto. Egli fa le proprie abluzioni, parodiando i riti de' pii musulmani. La scena finisce col banchetto che Negef rallegra, suonando la chitarra. I due vicini bevono abbondantemente. La destrezza degli attori e il lato comico della scena consiste nella perfetta imitazione di tutti i sintomi di una progressiva ubbriacatura. In Persia, ove non esistono pubbliche trattorie, ove il popolo è molto sobrio, questa scena è molto divertente per il pubblico. Bagyr cade addormentato. Negef, la cui ebbrezza era una sola industria d'innamorato, corre verso la giovane per cantarle la propria vittoria. Al suono della chitarra, che accompagna il canto, si conchiude la farsa.

Ma, nel genere comico persiano, più delle farse importa la commedia de' burattini, propriamente *Karagöz* (occhio nero). Il signor Chodzko crede che la commedia de' burattini sia antichissima e nazionale nella Persia. Ecco, in qual modo egli ci rappresenta l'eroe del teatro persiano de' burattini: « L'eroe popolare persiano chiamasi *Kecel Pehlévan* (eroe calvo). Egli non ha costume proprio. Lo si distingue dalla sua calvizie, come Pulcinella dalla gobba. Quanto al carattere, Kecel Pehlévan rassomiglia assai al Pulcinella napoletano. Ma ciò che lo distingue dal Pulcinella napoletano e dal Pulcinella francese trovatore d'equivoci, è la sua accurata educazione e la sua profonda ipocrisia. Kecel Pehlévan

è uomo devoto, letterato, a volte poeta, come tutti, dal più al meno, sono poeti in Persia. Egli inganna i preti e corteggia le signore. Ecco, per esempio, in qual modo si presenta in una scena di burattini persiani. Kecel Pehlévan visita un *akhond* (1). La sola maniera di presentarsi desta già l'ilarità del pubblico. Nessuno riconoscerebbe in lui Kecel s'egli non fosse calvo, poichè egli ha invece l'aspetto d'un piissimo penitente musulmano. Egli potrebbe servire di modello ad un *sceikh-ul-islam* (2). Sospira sempre, prega e recita versetti del Korano. L'akhond rimane, nel cospetto di un tal santo, intieramente edificato. Recitano insieme il rosario; pregano con fervore. Kecel Pehlévan parla di teologia; conosce i padri musulmani e la tradizione; sa cantare; recita leggende; insiste sopra i fatti che provano in favore della eccellenza delle decime e della virtù dell'elemosina. L'akhond ammira. Ma non basta; Kecel è anche poeta; egli parla delle delizie riserbate ai santi musulmani; egli canta il paradiso co' suoi banchetti, co' suoi vini celesti, e con le sue *hurì*. L'akhond ne rimane incantato. I nostri due santi si dimenticano; vogliono pregustare il paradiso; lasciano cadere il rosario e il Korano; danzano, bevono, s'inebbriano. Per chi conosce i costumi degli Orientali, è agevole il comprendere il lato comico di questa scena del Tartufo musulmano. »

Il signor Chodzko crede ravvisare nell'eroe po-

(1) Capo religioso.

(2) Arci-prete.

polare, una specie di protesta dell' antico popolo iranico contro la invasione musulmana; e non crede impossibile che esistessero in Persia de' drammi epici anteriori ai misteri religiosi islamitici o *téazié* che pervennero fino a noi.

« Non vi è nulla di comune, egli scrive, fra il genere comico e il dramma serio. Nel primo, tutto è spontaneo ed improvviso nella forma, nello stile, nel linguaggio. Nel dramma serio, invece, tutto è stabilito e regolato; il soggetto è tolto, di necessità, da un certo ciclo della storia sacra musulmana. La forma ha sempre le stesse proporzioni, che si potrebbero dir classiche, e che rassomigliano a quelle del teatro greco.

Lo stile di questi componimenti è accuratissimo; li chiameremo misteri, poichè sono dello stesso genere dei drammi medioevali. Ma l'arte drammatica sembra avere esistito presso i Persiani, molto innanzi l' introduzione dell' islamismo, che diede origine ai *téazié*. Gli storici greci d'Alessandro Magno raccontano che questo conquistatore, dopo aver terminato la sua guerra con l'India, venne a riposarsi nella capitale del Re Dario, ove, come usano gli orientali, egli passava la propria vita ne' piaceri e nelle feste. Arriano descrive una di quelle orgie, nelle quali, dopo un sontuoso banchetto, il giovine eunuco Bagoas, apparve sulla scena travestito da donna. Questo potrebbe far pensare che i Macedoni avessero già trovato introdotto in Persia l'uso degli spettacoli teatrali, innanzi alla loro invasione. A me un indizio simile non parrebbe tuttavia sufficiente, essendo assai

possibile ed anzi probabile che Alessandro nella sua guerra d' Oriente si traesse dietro anche de' mimi, e che, in ogni modo, amasse ordinare lo spettacolo all' orientale, senza che si possa affermare veramente che innanzi all' invasione preesistessero ordinate rappresentazioni drammatiche. Balli e danze usavano di certo a Corte, e forse pantomime; ma noi non abbiamo, per ora, indizii che bastino a provarci la vera e propria esistenza di un antico teatro drammatico persiano.

I *téazié*, o misteri drammatici persiani, traggono ogni loro argomento dalla storia araba e diventarono specialmente nazionali, perchè intesi a glorificare la memoria dell' infelice Alì e della sua famiglia, venerata nella Persia forse più ancora che quella dello stesso zio Profeta Maometto. I successori di Alì trovarono ospitalità e culto in Persia; la morte di Hussein figlio di Alì aveva specialmente commosso una parte de' musulmani; questa commozione si comunicò quindi per tradizione a tutti i settarii di Alì, detti Sciiti, e trovò uno sfogo, per mezzo della letteratura, ne' così detti *téazié* o misteri, rappresentati specialmente nelle grandi solennità religiose.

Tolgo ancora dalla preziosa e rara monografia del signor Chodzko la descrizione particolareggiata del teatro persiano e della rappresentazione in esso di un *téazié*.

« Poichè gli spettacoli si danno sempre a cielo scoperto, a riparo del sole e della pioggia si distendono tele immense sul luogo ove si deve recitare. Le loggie e le finestre delle case che danno sullo

spianato ricoperto dalle tende sono riserbate alla nobiltà. Gli spettatori, ciascuno secondo la sua qualità, ottiene un posto più o meno privilegiato, poichè in Oriente l' *etichetta* è sempre strettamente mantenuta. Le donne vanno a sedersi, in un compartimento per lo più distinto, su panchettine che ogni donna reca con sè. Il resto della platea è occupato da gente seduta alla maniera persiana, cioè accoccolata sopra le ginocchia, come camelli in riposo. Questi gruppi di spettatori seduti, offrono alla vista una varietà pittoresca.

Si vedono tra gli altri i *saky* (acquaioli) i quali, coi loro sacchi di cuoio, pieni del prezioso liquido, e sospesi ad armacollo, tenendo in mano uno scodellino, offrono a bere, in memoria della sete che tormentava, nel mezzo dell' arido deserto, la famiglia dell' *imam*. E poichè un tal servizio è stimato meritorio e raccomandato fra le opere di devozione, accade che parenti, i figli de' quali hanno nella loro infanzia una salute malferma, fanno il voto (nazr), che, se, per esempio, il fanciullo vivrà fino al tal anno, essi ne faranno un *saky*, in onore dell' imam Hussein, per uno o più *tazié*. Nulla di più grazioso a vedere che que' piccoli acquajoli, dai piedi ignudi; li chiamano nazry o Nazareni, cioè *votati*, *devoti*. Vestiti con lusso, con le ciglia e le sopracciglia dipinte in nero, le chiome inanellate cadenti sulle spalle, recanti in capo un berrettino (scebkulah) di lana finissima, ornati splendidamente di perle e di gemme, essi offrono al pubblico il *sorbet*. Dopo i *saky*, vengono gli affittatori di pipe, i mercanti di frutta, e, in ispecie, i *aukety*, venditori di ghiottonerie, come

piselli, semini di popone e di pera, miglio, preparati all' orientale, cioè, da prima macinati nella salamoia, e poi arrostiti. Se ne consuma una grande quantità. Il passatempo riesce tanto più piacevole in quanto si attribuisce al miglio una virtù sommamente tragica; si crede che esso aiuti a piangere. Il mastice o la gomma di terebinto ha pure una parte notevole nei *téazié;* le donne ne masticano di continuo; secondo esse, giova a rinfrescar l'alito, a ripulire i denti, a fortificar le gengive, e, ciò che importa più, a parlar meno. Fra loro e il popolo minuto tutti i merciai anzidetti trovano il loro bottegaio, intanto che le persone di qualità sorbiscono il caffè nero, che è di rito nelle occasioni tristi, o fumano la loro pipa. Si veggono infine passar come meteore sinistre i servi incaricati di mantener l' ordine, armati di poderosi bastoni, vigili, pronti a colpire, che si aprono la strada in ogni verso. Essi hanno molta faccenda nel compartimento delle donne, che per un nonnulla si disputano o vengono a' pugni. Quanto al palco scenico, esso si riduce ad una porzione di suolo più o meno vasta, ripulita, innaffiata nel mezzo della platea. Nel centro, si vede il *takht*, specie di tavolato con piccoli zoccoli, coperto di un tappeto; su questo tavolato si inalza per lo più un seggiolone, alcuna volta una cattedra. Lo spettacolo incomincia con l' ingresso del ruzekhan, il quale dice il prologo; egli è accompagnato da una mezza dozzina di pishkan, o cantori, coristi. Se egli è un Séid, o discendente di un *imam*, come per lo più accade, egli reca un turbante verde ed una cintura dello stesso colore. Se egli è un sem-

plice *molla*, si copre il capo con un turbante bianco e si veste come i preti del paese. Il dovere dei ruzékhan consiste nel preparare gli spettatori alle impressioni dolorose, con sermoni o leggende recitate in prosa o cantate in verso, il contenuto delle quali non ha nulla di analogo con lo spettacolo che seguirà. »

Il prologo del mistero persiano, essendo esso stesso una parte importante dello spettacolo, merita una descrizione particolareggiata; e qui ancora ci gioveranno le note prese sul luogo dal signor Chodzko a Teheran, fin dall'anno 1831.

« Il ruzékhan entra e si asside in cattedra; i pishkan, giovinetti da undici a tredici anni, s'accoccolano, con le gambe incrociate, sul tappeto. Egli rimane per alcuni minuti meditabondo, guarda verso il cielo, sospira, si mostra con gli occhi lacrimosi, e dice singhiozzando: O fratelli miei, o sorelle mie! Date i vostri cuori *del-bé-déhid*, affliggetevi e piangete a calde lacrime. Non dimenticate che la meditazione sopra le sventure della famiglia del Profeta (Dio lo benedica!) ci apre una via che conduce alla porta del paradiso. Sappiate che un giorno, secondo la sacra tradizione, l'illustre Fathema, pettinando la chioma del figlio suo diletto, l'imam Hussein, vide nel pettine un capello strappato inavvertentemente, e si sciolse in lacrime. Oh! miei fratelli e sorelle, badateci, prestate l'orecchio ed il cuore a quanto io vi dissi, per quanto insignificante possa, per sè stesso, parervi un tal caso. Un solo capello! La più casta delle donne, vedendolo.... (*Qui il ruzékhan si*

mise a piangere) .... inserto fra i denti del pettine, si sciolse in lacrime. Ohimè! sventura delle sventure! strappate le vostre chiome, torcete le vostre mani, picchiate i vostri petti. La voce mi manca, il dolore mi uccide.... (*Qui il ruzékhan, con un gesto disperato, gettò a terra il suo turbante, strappò di su in giù la propria tunica, e si tirò la barba. Quasi tutti gli spettatori, lo imitarono in queste espressioni di dolore. I singhiozzi, non meno contagiosi del riso, divennero sempre più alti e finirono con un grido spontaneo o, per dir meglio, con un ruggìto di mille voci, che ci riempì di terrore*) .... Un solo capello! Pensate dunque all' amarezza del suo materno dolore, quando, dall' alto del suo soggiorno paradisiaco, Fathema vide la cara testa del figlio suo troncata.... (*Qui le grida ed i singhiozzi coprirono la voce del ruzékhan*). Sta bene, pecorelle mie; un tributo di lacrime; giusto così, e Dio vi benedica! Si sciolgano i vostri cuori in lacrime, come un pezzo di zucchero si scioglie nell' acqua, al pensiero di quello che avrebbe dovuto soffrire l' illustre figlia del profeta, nel veder la testa dell' imam Hussein sulla punta d' un *gérid* di miscredenti ecc. »

Tenendo l' oriuolo in mano, soggiunge il signor Chodzko, contai settantaquattro minuti, ne' quali il ruzékhan non faceva altro se non variare i suoi lamenti sullo stesso tema, e con parole simili a quelle che ho riferite. Il suo accento, i suoi gesti, il suo esempio, dicevano più delle sue parole. Perciò l' uditorio rispondeva con espressioni di dolore sempre più violente e sincere; fin che il ruzékhan, oppresso dalla stan-

chezza, prese un bicchier d'acqua e intonò, accompagnato dalla musica, dei mesnéri (1) di Rumy, poeta favorito dei teologi mistici persiani. I pishkhan cantavano in coro le strofe, ed egli il ritornello; dopo di che egli uscì, *fra il mormorio di khuda bereket bé léhed* (Dio ti compensi con le sue benedizioni) che si dice, a bassa voce, dagli spettatori, non conoscendosi in Persia l'uso dei *bravo*. Partito il *ruzékhan*, i servi portarono via la poltrona e la tavola, spazzarono e innaffiarono lo spianato; e gli attori arrivarono poco dopo. Nell'intermezzo, gli spettatori, con quella facilità di passare da un eccesso all'altro che distingue i Persiani, fumavano, prendevano rinfreschi o discorrevano tranquillamente, come se nulla fosse accaduto. Tutto ritornò nelle forme della vita ordinaria. Questo flusso e riflusso della più viva emozione, si ripeteva più volte ad ogni rappresentazione. Quanto si racconta dell'effetto prodotto sul pubblico ateniese dalle tragedie greche, per cui le donne abortivano vedendo le Eumenidi perseguitanti Oreste, occorre qui assai spesso. Parecchi spettatori de' due sessi, non paghi di battersi il petto fortemente coi pugni, si fanno col pugnale ferite profonde alla fronte. Il disordine del pubblico che ritorna da un téazié, offre lo spettacolo di un ritorno dalla pugna più tosto che di un ritorno da un divertimento. Ne' primi dodici giorni del mese di *moharrem*, privilegiato per la rappresentazione dei téazié, s'incontrano ogni notte nelle strade, brigate di quelli stessi spettatori,

(1) Elegie, di soggetto, per la massima parte, religioso.

nudi fino alla cintola, agitanti clave per l'aria, rapate le teste, grondanti sangue e sudore, strillanti con estasi frenetica: « O Hassan! O Hussein, re de' martiri! » e battendo sui loro petti enfiati la misura di *mersié* che qualche poeta, conduttore della brigata, canta a voce alta. Que' gruppi, veduti alla luce delle torcie di nafta onde sono illuminati, valgono, senza dubbio, i nostri effetti teatrali meglio combinati. Spesso si fanno venire parecchi ruzékhan, che vengono ad occupare la poltrona gli uni dopo gli altri. Allora, non ostante la gravità del soggetto, accadono i più comici incidenti. Quelli tra i ruzékhan che non possono riuscire a far piangere gli uditori, si sdegnano e li colmano d'ingiurie. Altri, meno irritabili, ricorrono a modi più soavi; essi supplicano il pubblico « di fingere di piangere, se ha la disgrazia d'essere talmente indurito nel peccato da non poter piangere con sincerità. » I più cortesi finiscono con un complimento in verso od in prosa, diretto all'intraprenditore che paga la rappresentazione, aggiungendo i loro voti per la felicità temporale e spirituale dello shah, del primo vizir, e di altri signori della Corte.

Aggiungo ancora, sempre riferendomi all'autorità del Chodzko, alcune notizie sopra gli attori (*mukallid, shébihavéran*) dei téazié. Essi, come gli istrioni della farsa (*témasha*), appartengono alla classe più povera della società, quantunque tenuti in qualche maggior conto. Recitano senza suggeritore; quando non hanno mandato bene a memoria la loro parte, escono sulla scena, coi loro quaderni in mano, ch'essi consultano

senza alcuno scrupolo, quando la memoria viene loro a far difetto. Il direttore scenico tiene una verga in mano, e, ritto sulla scena, dirige i movimenti degli attori. Non vi sono nè quinte, nè scenarii, nè telone. Quando un attore ha finito di dire la sua parte, si siede in terra, ed attende, per rialzarsi, che torni il suo momento di parlare. Il loro modo di declamare è notevole. Forse a quel modo recitavano gli antichi Greci. Non è nè l'accento ordinario del discorso, nè il canto, ma qualche cosa d'intermedio fra l'uno e l'altro; si declama sopra un ritmo grave e sonoro, alquanto monotono, come i canti nazionali del popolo. Le parti di donna sono rappresentate da uomini. Non potendo le donne musulmane mostrarsi altrimenti che velate, il travestimento d'uomo in donna riesce anche più facile. Del resto il pubblico è di facile contentatura, e accetta con mirabile serietà tutto ciò che gli si vuol far credere, anche i personaggi del mondo invisibile, gli spiriti; uomini e donne si mostrano coperti d'un velo che si stende e li avvolge dal capo ai piedi. »

Il signor Chodzko, al suo ritorno di Persia, ci fece conoscere il contenuto di un suo codice miscellaneo persiano, contenente non meno di trentatre misteri drammatici, o téazié, i più noti e pregiati che si rappresentino in Persia, de' quali riproduco i titoli:

1. L'Arcangelo Michele predice al Profeta la morte de' suoi nipoti.
2. La morte del profeta Maometto.
3. Il Califfo Omar s'impadronisce di Fedek.

4. La morte di Fathema, figlia del profeta.
5. Il martirio d'Alì.
6. Il martirio dell'imam Hassan.
7. Lo stesso soggetto, di un altro autore anonimo.
8. La partenza di Mosslim, figlio d'Akyl, per la città di Kufa.
9. Il martirio dei figli di Mosslim.
10. Il martirio degli adolescenti.
11. La partenza dell'imam Hussein dalla Mecca.
12. Hur arriva sulla via dell'imam Hussein.
13. Lo stesso soggetto, di un altro anonimo.
14. L'imam Hussein si smarrisce nel deserto.
15. Lo stesso soggetto di un altro anonimo.
16. L'imam Hussein implora la pietà de' cattivi.
17. Il martirio d'Abbas, fratello dell'imam Hussein.
18. Il martirio d'Alì Ekber, figlio primogenito dell'imam Hussein.
19. Il martirio di Hassein, figlio dell'imam Hassan.
20. Il martirio de'figli di Zeineb, sorella dell'imam Hussein.
21. Fathema Sogra, figlia dell'imam Hussein, manda una rosa di Medina a Kerbèla.
22. Fathema Sogra scrive una lettera a suo fratello.
23. Il martirio d'Alì-Asgar, figlio lattante dell'imam Hussein.
24. Il martirio dell'imam Hussein.
25. Le ombre de' profeti vengono a visitare il cadavere dell'imam Hussein.
26. Le donne della tribù Beni-Essed portano dell'acqua per l'harem dell'imam Hussein.
27. Sékina, figlia dell'imam Hussein, si reca al campo di Ben-Séad, e gli domanda il permesso di seppellire i corpi de' martiri.
28. Il rimpianto della famiglia dell'imam Hussein sulla sua tomba.
29. Ketib e Welid.

30. Un monastero di monaci europei.
31. Gli arabi della tribù Ibn-Essek seppelliscono i martiri.
32. Lo stesso soggetto del numero 30.
33. La famiglia dell' imam Hussein manda delle sue nuove a Medina.

Nel *Florilegio drammatico*, recherò tradotto, per intiero, il trentesimo mistero. Dalla lettura di esso il lettore può facilmente rilevare che l' intreccio nei misteri drammatici persiani è assai poca cosa. « Il téazié, scrive il Chodzko, fedele a tutti i particolari del mito, di cui è uno svolgimento, mirando all'unico segno d' intenerire lo spettatore per le sventure del santo, e d' inspirar l' odio contro quelli che ne furono gli autori, rassomiglia molto più alla tragedia greca che alla tragedia moderna europea. Non si cerca alcun effetto drammatico, nè per mezzo di fatti destramente congegnati, nè col mezzo di casi impreveduti. Gli stessi caratteri non vi si trovano delineati e coloriti con molta precisione e finezza. Eppure questi misteri producono un effetto prodigioso, poichè essi sono veri e rappresentano particolarmente bene ciò che è nazionale. Talvolta un solo tenue particolare ne fa le spese. Così, per un esempio, nel mistero 21°, si tratta soltanto dell' invio d'un fiore. Fathema Sogra, lasciata dall' imam Hussein, suo padre, a Medina, cerca distrarsi dalla tristezza che le inspira la partenza della sua famiglia. Un Arabo arriva e le domanda il motivo di tanta afflizione; egli le dice ch' è un mercante e che sta per recarsi con la sua carovana a Kerbela, ben disposto a portare que' messaggi che le piacesse inviare al campo.

Que' messaggi, e le risposte del principe e d'altri membri della famiglia a Fathema, confidati a voce allo stesso mercante, occupano tutto il dramma. Noi lo possiamo ora leggere come una bella pagina della vita domestica orientale. Ma i Persiani, che conoscono tutti i particolari che si riferiscono ai membri della famiglia del loro caro imam, come quanto riguarda le loro proprie famiglie, lo leggeranno con sentimenti assai diversi. Questi particolari sopra la loro vita domestica e pastorale abbondano pure nelle scene gravi e tristi. Nel secondo mistero, il profeta Maometto che sta per morire nomina, come suo successore spirituale e temporale, il proprio genero Alì; saluta e domanda perdono a tutti; il beduino Sevadé, uscendo dalla folla, ricorda d'avere un giorno ricevuto un colpo di frusta che il profeta destinava al suo cammello, e invoca il diritto del taglione, cioè di poter colpire il profeta; il quale trova giusta la pretesa, e invita Sevadé ad accostarsi per flagellarlo; ma questi si dichiara pago con queste parole: « Illustre messo di Dio! la mia anima possa esserti sacrificata pel rispetto dovuto alla commemorazione del giorno del giudizio finale; io ti perdono; io voleva soltanto vedere quanto fosse grande la tua giustizia. Io ne era sicuro, o profeta dell'amore. Altrimenti, come oserei io, meschino, pretendere all'insulto del taglione sopra le tue membra auguste? » Il fine del mistero, in cui il profeta muore, ha qualche cosa di veramente solenne e di poetico; il lettore potrà leggere questa grande scena tradotta nel *Florilegio*. Scene non meno grandiose s'incontrano nel mistero

decimosettimo, ove Sékina, assetata, nel mezzo del deserto, domanda dell' acqua al proprio zio Abbas, fratello di Hussein. Esso parte in traccia dell' acqua e promette ritornar con essa, anche a costo di andarla a domandare ai nemici contro i quali si avanza da solo; i nemici piombano numerosi sopra di lui; egli combatte come un leone; coperto di ferite, perde le due braccia, e ritorna a morire nel campo di Hussein.

« Questo ritorno, scrive il Chodzko, offre una scena meravigliosa (1), che lo Shakespeare non avrebbe disdegnato. Abbas non è già quasi più di questo mondo. Quel po' di vita che le sue ferite mortali e la perdita del sangue gli lasciano, lo sostengono ancora; ma l' anima di lui gode già delle glorie che l' attendono in paradiso. Egli non sa più trovar la porta della tenda di suo fratello; il solo ed unico legame che lo stringe ancora alla terra è il ricordo di non aver mantenuta la parola a Sékina. »

L' espressione drammatica persiana è lenta; ma larga e solenne; la sua stessa monotonia non è mai senza una certa grandiosità.

(1) Il lettore la troverà pure tradotta nel *Florilegio.*

TEATRO EBRAICO

Per dire il vero, il poco che si può scrivere intorno al dramma ebraico e al dramma arabo troverebbe, per rispetto al tempo, sua propria sede nella quarta parte di questo volume, che tratterà del dramma moderno; ma essendo l'uno e l'altro orientali, per rispetto alla lingua, credo cosa più conveniente compiere il quadro della letteratura drammatica orientale comprendendovi pure alcune notizie sopra il dramma semitico; tanto più che Eusebio ci ha pure conservato frammenti di sacre rappresentazioni ebraiche dei primi secoli del Cristianesimo.

Poco mancava al libro di Giobbe, al libro di Ruth, al libro di Esther e al Cantico de' Cantici (1) per

(1) Il signor Marco Mortara, Rabbino Maggiore in Mantova, possiede manoscritto in neo-ebraico un dramma in prosa con prologo di Giosuè Segrè, il cui argomento è per l'appunto *Il Cantico de' Cantici*; lo stesso soggetto fu pure trattato da un ebreo tedesco in lingua tedesca.

diventare veri e proprii drammi rappresentabili. Ma il teatro era contrario all' antico genio semitico e al precetto ebraico. Quantunque si sappia che in Gerusalemme ed in Cesarea, sotto gli Erodi, esistevano teatri sul gusto greco e romano, gli Ebrei erano sconsigliati dalla legge talmudica, non solo dal favorirne la costruzione, ma dal frequentarli, per non distrarsi dal culto divino con spettacoli che apparivano immorali, per evitare di trovarsi a contatto dei Gentili, stimati impuri, ma forse più ancora perchè sotto il dominio romano, a Gerusalemme, in Alessandria, come a Roma, l' Ebreo era frequente zimbello dei Mimi, che ne facevano la caricatura, come si rileva dal *Midrash*. Nel trattato sulle virtù e sull' ambasceria a Caligola, Filone ebreo ci fa egli pure intendere come fossero trattati gli Ebrei nei teatri Alessandrini (1); e pure alcuni Ebrei Alessandrini s'accostarono, tentati dall'esempio de'Greci, ne'primi secoli del Cristianesimo, al teatro, o per lo meno alla composizione drammatica, come si rileva dalla *Preparazione evangelica* di Eusebio, da Clemente Alessandrino, da Eustazio e da Epifanio. I tre frammenti a noi pervenuti sono tolti da tre sacre rappresentazioni giudaiche, in greco, l'una delle quali, che riguarda

(1) Cito l'antica traduzione francese di Pierre Beiller (Paris 1588): « Après qu'eusmes eschapé au lieu d'un siege de justice, ce théatre et cette prison, car comme un théatre, nous estions sifflez, moquez, truffez outre mesure, et comme aussi en une prison souffrions des playes en l'âme, qui nous perçoient jusqu'aux entrailles, dont elle estoit tourmentée et froissée partout pour les blasphemes contre Dieu etc. »

l'uscita d'Israele dall'Egitto, intieramente pedissequa della tradizione biblica, è opera del Giudeo Ezechiello (in essa entrano in dialogo, tra gli altri personaggi, Mosè, Sefora, Dio e l'Angelo); un'altra sull'unità e immaterialità di Dio, la terza sul Serpente del Paradiso. I misteri persiani continuano forse la stessa tradizione drammatica, che forse non fu interrotta fino al tempo in cui apparve l'islamismo, il quale, come potè avere alcuna influenza sulla poesia giudaica medioevale, così, con qualche probabilità, trasse profitto dalle sacre rappresentazioni giudaiche e cristiane per i suoi misteri drammatici.

Ma, dai primi secoli del Cristianesimo si viene fino al secolo decimosettimo, senza trovare altri indizii di una letteratura drammatica giudaica. « La neoclassica poesia riformata, scrive il Delitzsch (1), che, abbandonata la poetica e la metrica orientale si appropriò le idee occidentali sulla bellezza, l'arte, i generi di poesia, trattò da prima il dramma *allegorico*, nello spirito di un'etica neo-filosofica, e più tardi il dramma storico, togliendo la materia dalla storia nazionale, ma trattandola con libertà artistica senza seguire, in modo pedestre, la tradizione popolare. » Quando il Delitzsch compose il suo libro, egli riteneva che la più antica produzione drammatica neo-ebraica fosse la commedia di Giuseppe Penso, divisa in tre atti, intitolata *Asire-ha-Tiqva*, non desti-

(1) *Zur Geschichte der jüdischen Poesie*, vom Abschluss der heiligen Schriften Alten Bundes bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1836.

nata nè alla scena, nè alla musica, terminata nel 1667 e pubblicata in Amsterdam nel 1673. Ma il dottor Berliner, che, nel 1874, pubblicò per la prima volta il dramma di Mosè Sacut intitolato *Yessod Olam*, ha dimostrato come questo sia stato anteriore di ben venticinque anni, e composto in Amsterdam, nel quarto decennio del secolo XVII, non volendosi tener conto dell' *Ester,* che Salomone Usque di Ferrara, in unione con Lazaro Graciano, scrisse nella seconda metà del secolo XVI in lingua spagnuola, e di altri israeliti che scrissero drammi in lingua spagnuola, perchè, componendo essi per un pubblico spagnuolo e non esclusivamente ebraico, l' opera loro non può recarci più in alcun modo il carattere tipico della poesia ebraica, se pure la drammatica neo-ebraica può considerarsi come tipica e non rechi piuttosto il carattere di una esercitazione rettorica sulla lingua classica.

Così non si possono comprendere nella serie dei drammi orientali, i non pochi lavori drammatici di Ebrei che, nel secolo nostro, scrissero per la scena tedesca, non distinguendosi essi dai drammi de' Cristiani; tali sarebbero l'*Anello di Salomone,* del Büschenthal, i lavori di Benedetto Davide Arnstein, israelita di Vienna; l' *Esterka*, il *Joachim*, *I Detronizzati*, *Il Combattimento*, di Luigi Philippson; il *Tito* o *La Distruzione di Gerusalemme*, di Giulio Kossarski, ebreo polacco; *La casa onorata*, di Leopoldo Stein; la *Debora* del Mosenthal, *Il Cantico de' Cantici*, del Mandelstamm che scrisse pure in russo *La Famiglia Ebrea*. Possono forse invece in qualche modo con-

giungersi con la letteratura orientale i non pochi drammi apparsi da alcuni anni in qua in Russia, scritti in un gergo ebreo-tedesco, come quelli che recano pure in quel linguaggio e nelle scene che rappresentano alcuna fisonomia della razza.

Proveniva di famiglia originaria spagnuola, come il maggior numero degli altri ebrei olandesi, quel Mosè Sacut autore del primo dramma neo-ebraico intitolato *Jessod Olam*. Egli era nato nel 1625 ad Amsterdam. Inclinato, per natura, al misticismo, si recò a Posen per istudiarvi particolarmente la Kabbala; da Posen passò a Venezia, quindi a Mantova dove morì. Il poemetto drammatico di lui, pubblicato dal Berliner, dovette esser composto nella sua prima gioventù, prima ch' egli si recasse a Posen. Crede il Berliner che l' intendimento del dramma sia stato quello di consolare e fortificare la fede ne' profughi israeliti, che gli orrori dell' Inquisizione avea cacciati di Spagna. L' autore pone innanzi a' suoi correligionari la figura di Abramo che, per la fede, va incontro ai Pagani, e sfida anche il pericolo della morte. *Il fondamento del mondo*, ch' è il titolo del dramma, è la pietà de' credenti.

Il secondo dramma neo-ebraico, per ordine di tempo è, come fu detto, l'*Assir-ha-Tikvah* di Giuseppe Penso, composto in Amsterdam nell' anno 1667. Il titolo si traduce: *I prigionieri della speranza*. « Il dramma, scrive il Berliner (1), si divide in tre atti, è allego-

(1) Nella *Einleitung* al *Jessod Olam* di Mosè Sacut (Berlino 1874).

rico, di contenuto morale, ove figurano come personaggi un Re, un Angelo, Satana, una Donna, il Discernimento, la Previdenza, l'Istinto, il Piacere e la Verità. » Il dramma è preceduto da varie poesie, con le quali ben 21 poeti, in versi ebraici, spagnuoli e latini mostrano la loro ammirazione e riconoscenza pel lavoro e festeggiano il primo poeta drammatico neo-ebraico; tra gli altri è notevole il seguente distico:

> Tandem hebraea gravi procedit musa cothurno
> Primaque felici ter pede pandit iter.

Per questo solenne distico, potè facilmente essere indotto il Delitzsch a tener primo l'*Assire-ha-Tikvah* fra i drammi neo-ebraici.

Ne' settant'anni che seguirono si rappresentarono innanzi a un pubblico israelita alcune commedie neo-ebraiche, alle quali non si riconosce gran pregio, come quelle che rendono specie di farse, più che di vere commedie; due di esse, *Mechirat Joseph* (*Giuseppe venduto*), ed *Assuero*, vennero pure stampate nel principio del secolo passato a Francoforte. Ma non è da confondersi con quest'ultima la commedia rappresentata nel 1720 a Praga (e pubblicata in quella città nello stesso anno) sopra un vero teatro, con accompagnamento d'orchestra, dagli allievi della scuola superiore del Rabbino Maggiore Davide Oppenheim, intitolata: *Atti di Assuero e di Esther*.

Ma un vero poeta drammatico in lingua ebraica si rivelò nel secolo passato in Olanda, Mosè Chaim ben Jacob Luzzatto, autore d'un dramma allegorico

Migdal Oz, pubblicato nel 1837 in Lipsia dal professor Delitzsch, di un dramma biblico intitolato: *Sansone e i Filistei;* ma specialmente di un dramma lodato per la lingua, pel contenuto e per la condotta, che s'intitola *La-Jescharim-Tehila,* tradotto or sono pochi anni in tedesco dal dottor Simon Sachs, sotto il titolo: *Des braven Mannes Lob und Preis.*

Il Luzzatto ebbe seguaci ed imitatori; fra questi si citano David Franco Mendez, nato nel 1715, morto nell'anno 1792, che scrisse in Amsterdam un dramma storico-biblico intitolato dalla regina Athalia; Mendel Bresselau, nato verso il 1760, morto nell'anno 1829, autore d' un dramma morale dal titolo *Jaldut e Wacharut;* Samuele Romanelli di Mantova, autore di una versione ebraica del *Temistocle* di Metastasio, e di un proprio melodramma pubblicato nel 1791 a Berlino, e intitolato: *Ha-Kolot Jechdalun.* Altri tentativi di dramma ebraico furono fatti sul fine del secolo passato e nel nostro, ma non ebbero grande importanza; si segnala tuttavia un dramma scritto in ebraico ed in russo, sul fine del secolo passato, da Arieh ben Noach, che forma la seconda parte dell' opera *Kohl Shaanvas Bath Ammi,* ove si difendono gli Ebrei contro i loro nemici e detrattori; è tuttavia assai curioso l' udire che lo stesso autore, apologista degli Ebrei, si convertì bentosto al cristianesimo. Mosè Konitz pubblicò nel 1805 un dramma dal titolo: *Maase Chachamim,* in cui si rappresenta in forma di dramma la vita del rabbino Jehudi-ha-Nasi; Salomone Rappoport nato nel 1790, morto nel 1867, scrisse un dramma lodatissimo in quattro atti, intitolato *Scher-*

rit Jehuda, modellato sulla tragedia classica tedesca, ma originale ne'pensieri, squisito nella lingua, specialmente ne' cori ed intermezzi lirici; Samuel David Luzzatto pubblicò tre lavori drammatici elegantemente scritti, nella raccolta delle sue poesie che apparve a Vienna nel 1825, e s' intitolano: *Chananja, Mischael we Asarja,* e *On ben Pelet;* Aron David Gardon, in un dramma intitolato: *Appik Nechalim* o *Lez ha-Tajin* pubblicato a Vilna nel 1836, assalì vivamente gli usi delle corporazioni giudaiche nelle sepolture; Abraham Ber Lebensohn pubblicò a Vilna stessa un lodato dramma allegorico intitolato *Emeth-we-Emuna*, in cui si rappresenta la lotta della verità contro la menzogna, col trionfo della prima.

Qualche altro dramma di minor pregio, e parecchie parafrasi o versioni si citano ancora nella introduzione del Berliner; ma esse non valsero a creare un vero teatro nazionale ebraico. La forma drammatica venne eletta più per ottenere un maggiore effetto rettorico, che per conseguire un effetto scenico; onde l' azione di questa forma letteraria sopra la società giudaica rimase minima, e quasi nulla (1).

(1) Non posso, tuttavia, terminare questo capitoletto senza segnalare il poema drammatico di soggetto ebraico, pieno d'inspirazione biblica, quantunque scritto in lingua italiana, di David Levi, israelita piemontese, intitolato *Il Profeta*, ove alcuni cori specialmente sentono l'afflato dell'antica poesia ebraica.

TEATRO ARABO

Il dramma ebraico ebbe almeno, sia pure letteraria e non scenica, una tradizione; nel periodo della coltura alessandrina, la sacra rappresentazione ebraica aveva eletto, come dicemmo, la lingua greca; nel rinascimento moderno della coltura ebraica, il dramma mirò specialmente a far rivivere le eleganze dell' antica lingua classica ebraica. Il teatro arabo non ha, invece, alcuna storia, alcuna tradizione; solamente nel secolò nostro, al contatto delle colonie europee dell'Algeria e della Siria alcuni Arabi tentarono d'imitare, a motivo di spasso, il teatro europeo; di questi fiori esotici trasportati in mezzo alla coltura araba abbiamo pure una notizia molto scarsa. Ci consta che un certo Daninos, forse d' origine greca, ad argomentarne dal nome, cercò, nell' anno 1848, d' introdurre un dramma regolare arabo presso gli Arabi d'Algeri, città nella quale, per opera della litografia, esso venne pubblicato nello stesso anno. E il professor Fleischer, dell' università di Lipsia, in una relazione del lu-

glio 1859, sopra lo stato della coltura a Beirut, accennò pure ad una commedia araba, in lingua popolare, in versi, composta da Nicola Efendi el Nakkâsch, e rappresentata il quattordici giugno dell'anno 1858, nella casa di suo fratello Chalîl el Nakkâsch, primo contabile della banca ottomana in Beirut, rappresentata innanzi al Direttore, al Vicedirettore della Banca, ai Consoli dell'occidente, a molti stranieri e straniere, e ai più notevoli fra la gente del paese.

La commedia s'apriva dal poeta stesso con un prologo, che si terminò con una preghiera pel Sultano cantata dagli attori, con accompagnamento di musica. Questo cenno dell'illustre orientalista tedesco bastò per invogliare il suo valente discepolo italiano, professor Lupo Buonazia, nel tempo in cui egli dirigeva a Beirut il collegio italiano, ad occuparsi di questa forma recentissima della letteratura araba, e a dare, tradotto nella nostra lingua, uno di que'drammi arabi, de'quali il maestro aveva segnalata l'esistenza; ma la pubblicazione di quella sua versione rimane pur sempre un desiderio.

Lo stesso difetto di originalità, la stessa diretta imitazione o contraffazione del moderno teatro europeo, specialmente francese, ritrovasi pure nella letteratura drammatica contemporanea de'Turchi, ai quali si dà lode, tuttavia, come a valenti traduttori di una parte del teatro classico francese e tedesco. In ogni modo, si può conchiudere che il teatro de' popoli di religione musulmana non ha nessuna importanza, mancandogli il pregio della spontaneità; solamente potè vivere in Persia, perchè prese e mantenne un carat-

tere religioso. Coi soli burattini persiani e turchi e con le così dette *silhouettes*, come pure con le pantomime de' varii mestieri alle quali il professor Socin assistè in Damasco, l'origine delle quali risale probabilmente all' antichità pagana, si potè trovare una specie di passatempo piacevole, ma non già creare un teatro nazionale che rechi il genio e porti, in qualche modo, con sè la coscienza del popolo in mezzo al quale lo spettacolo si manifesta. Senza un profondo senso morale nel suo significato più comprensivo, nessun teatro riuscì mai vivace.

TEATRO CINESE

In uno schizzo od abbozzo di *Storia della letteratura cinese* (1) il dotto professor V. P. Wassilieff si esprime nel modo seguente intorno alla poca stima di cui gode la letteratura popolare rappresentata dai drammi e dai romanzi presso i pedanti cinesi. « Un erudito cinese confesserebbe difficilmente d'aver letto certi drammi e romanzi, quantunque egli li abbia letti davvero, non essendo possibile, quando si vive in mezzo al popolo (nella Cina, l'aristocrazia non ha importanza) non sentir simpatia per quello che lo attrae. La sola pedanteria classica può essere una ragione per cui non si comprenda il popolo e non si provi simpatia per ciò che lo rallegra e lo commuove. Il pedante cinese si fonda sulla trivialità della lingua e sopra l' assurdità del soggetto; ma, per questa ragione medesima, egli avrebbe dovuto occuparsi a rialzar la letteratura popolare, e per mezzo di essa,

(1) *Ocerk Istorii Kitaiskoi libteratury*; St. Petesburg 1880.

la vita del popolo. Nel tempo stesso, il governo concorre a mantenere una tal divisione fra i letterati puristi e i cultori della letteratura popolare. L'impiegato che si lasci vedere in un teatro popolare incorre biasimo e viene punito ancora più che se egli si lasciasse trovare in una casa di prostituzione. Così la letteratura popolare rimane abbandonata a sè stessa, senza appoggio, senza possibilità di migliorarsi. Nel tempo stesso, il popolo frequenta avidamente i teatri; quasi ogni villaggio, per poca importanza che abbia, almeno una volta all'anno, invita una compagnia drammatica. A Pechino, nel tempo del mio soggiorno, erano aperti tredici teatri, e si trovavano ben centocinquanta compagnie drammatiche ambulanti, le quali si mantenevano, naturalmente, col passare da un luogo all'altro, non avendo alcun teatro una propria compagnia stabile. »

Il professor Wassilieff vede nella resistenza dei letterati un indizio palese della lotta del confucianismo contro il buddhismo e contro tutto ciò ch'è forestiero, ed egli è dell'opinione, nella quale sono venuto io medesimo leggendo i drammi, come le leggende e novelle cinesi, che il maggior numero di queste e di quelli è d'origine occidentale e specialmente indiana. Ma udiamo le autorevoli parole del dotto sinologo russo: « Poichè nei libri classici non si trovano nè drammi, nè romanzi, necessariamente questi diventano una letteratura triviale ed immorale (e con un tal sistema di esclusione, si riuscì veramente a farla tale). »

Alcuni letterati cinesi conciliativi vorrebbero far discendere il teatro drammatico dalle antiche pantomime nazionali, tanto per giustificare la presenza del teatro anche presso i seguaci di Confucio: « Ma, osserva il Wassilieff, dalle antiche danze alle presenti rappresentazioni teatrali è un bel tratto, e non si trova fin qui alcun indizio che ci permetta di supporre che il teatro quale ora si mostra sia stato conosciuto dagli antichi Cinesi. La sua prima manifestazione viene attribuita alla fine della dinastia dei Sui, o al tempo dei Tan; in nessun modo, non prima della seconda metà del sesto secolo della nostra èra. Ma, in quel tempo, la Cina era già entrata in stretta relazione con l'occidente; e poi che si dice che solo nel regno di Sium-Szum (ossia nell'anno 720) s'introdussero la musica ed il canto, già divulgati nel Turchestan e nell'India, si può supporre che tutti i più antichi drammi composti di recitativi e di canti si sparsero nel popolo al tempo della dinastia dei Sui. Il governo prende conoscenza sempre più tardi di quello che il popolo inventa; così la stampa dei libri fu riconosciuta dal governo soltanto nel decimo secolo, mentre che, fra il popolo, i libri stampati correvano già da molto tempo. E però, se pure non si voglia ammettere, presso i Cinesi, una diretta conoscenza della civiltà greca e della gloria greca (il ricordo delle quali si conservò fino ai nostri giorni nel Turchestan, ove i piccoli proprietarii vantano ancora la loro discendenza da Alessandro il Macecedone), la conoscenza del dramma venne alla Cina dall'India, la quale esercitava pure nel medio evo una

grande influenza letteraria sul Turchestan. Per questo appunto, come cosa straniera, il confucianismo lo combattè; cedette già innanzi al buddhismo; ora l'influenza occidentale apparisce in una forma che sembra più innocente, in forma di divertimento, ma forse più formidabile, perchè il teatro attira tutti, buddhisti e non buddhisti. »

Noi possiamo dunque ripetere per la Cina quel che abbiamo osservato per l'India; il buddhismo, come religione essenzialmente democratica, contribuì essenzialmente a svolgere la letteratura popolare rappresentata dai drammi e dalle novelle; come i nostri proprii antichi viaggiatori nella Cina contribuirono forse ad alimentarlo, offrendo alla tarda immaginazione degli autori cinesi alcuni soggetti drammatici già trattati in occidente.

Ed ora ascoltiamo il signor Bazin, che primo in Europa ci fornì notizie precise e copiose sopra la letteratura drammatica cinese (1).

La storia dell'arte drammatica presso i Cinesi, può dividersi in tre periodi distinti. Nel primo, si collocano i componimenti scenici della dinastia dei Thang, che vanno dall'anno 720 dell'èra volgare fino all'anno 901; tali componimenti presero il nome di *Ciuen-khi*. Il secondo periodo comprende i componimenti della dinastia dei Song, dall'anno 960 dell'èra volgare al 1119, e si chiamano *Hi-khio*. Il

(1) *Théâtre chinois, ou choix de pièces de théâtre composés sous les empereurs Mongols*, traduites pour la première fois sur le texte original, précédées d'une introduction et accompagnées de notes. Paris, 1838.

terzo comprende i drammi composti sotto la dinastia dei Kin, e dei Yuen, dall'anno 1123 dell'èra volgare al 1341, conosciuti sotto l'appellativo di *Yuen-pen* e di *Tsa-ki.*

I Cinesi attribuiscono la gloria d'avere fondata la prima accademia imperiale di musica, e accolto sulle scene il primo dramma, all'imperatore Hiuen-tsong, della dinastia dei Thang, nell'anno 720 dell'èra volgare. Alcuni scrittori cinesi, tra gli altri Ma-tuan-lin, fanno, invece, un merito della prima rappresentazione drammatica a Wen-ti, che, nell'anno 581 dopo Cristo fondò la dinastia dei Sui.

I componimenti scenici cinesi recano l'impronta del secolo nel quale furono composti. Si notano inoltre, fra i drammi intitolati *Ciuen-khi,* che si riducono alla rappresentazione di avvenimenti straordinarii, gli *Hi-khio* e i *Tsa-ki,* ne' quali figura un personaggio principale che canta, e gli altri lavori scenici, differenze essenziali e singolarissime. I più notevoli e i meglio studiati in Europa sono i cinquecentosessantaquattro drammi composti sotto la dinastia di Yuen, appartenenti a un centinaio circa d'autori, fra i quali troviamo rammentati ottantun letterati, autori di quattrocentoquarantotto drammi, centocinque drammi d'autori anonimi, e undici drammi di quattro cortigiane autrici, che recano i nomi seguenti: *Ciao-ming-king, Ciang-kue-pin, Hong-tseu-li-eul, Hoa-li-lang.*

Tutti i personaggi del dramma cinese, per uso della rappresentazione, sono, nel testo, segnalati con denominazioni che accennano alla loro parte presso a poco come ne' nostri copioni scenici si trovano in-

dicate le parti del *primo attore giovane,* della *prima attrice giovane,* del *padre nobile,* del *generico,* della *servetta,* ecc. Così *cing-mo* è chiamato il primo attore; *fu-mo,* il secondo attore; *ciong-mo,* il terzo personaggio; *siao-mo,* il giovinetto; *uai,* il personaggio grave per la sua carica, per esempio un sommo magistrato; *pei-lao,* un padre vecchio; *pang-lao,* il brigante; tra i personaggi femminini si trovano distinzioni analoghe: *cing-tan,* prima attrice; *lao-tan,* parte di vecchia; *sao-tan* e *tan-eul,* nobile giovinetta; *cia-tan,* donna di virtù sospetta; *uai-tan,* cortigiana, *po-eul*, una vedova, una donna di bassa estrazione. Gli autori cinesi fanno ancora numerose altre distinzioni che provano come nel teatro cinese forse più che in ogni altro siano stabiliti de' tipi fissi, de' caratteri scenici, i quali vennero poi riprodotti da un autore all' altro, con quella stessa pedanteria, con la quale nel nostro teatro si copiarono successivamente le maschere.

Il teatro cinese ci manifesta costumi contrarii a quelli che dovrebbero già risultare dall' osservanza delle leggi di quel paese; di tratto in tratto appare evidente che i trasgressori conoscono la legge perchè la citano, ma, per lo più soltanto, per infingersi come Tartufo, come altri simulano pietà buddhistica, per isfuggire alla pena meritata per i loro delitti.

Il Confucianismo e il Buddhismo ebbero nella Cina non solo i loro ipocriti; ma si direbbe che l' ipocrisia è l' abito convenzionale, l' abito sociale del Cinese; sotto quell' abito, i buoni rimangono buoni, e operano per naturale sentimento virtuoso, i tristi si camuffano.

Il dramma e la novella cinese, come il dramma e la novella indiana, hanno per noi il gran pregio di lasciarci scoprire la vita del popolo nella sua realtà, a dispetto delle istituzioni, che ha più spesso subite che create. Lo scopo di ogni dramma cinese poi vuol essere morale; la virtù deve trionfare; le buone azioni devono essere riconosciute; i tristi ricevono un castigo. I lavori drammatici, che non hanno nessun senso morale, non sono stimati; i lavori osceni son condannati come delittuosi; lo stesso codice penale cinese insegna che lo scopo de' drammi è quello « d'offrir sulla scena pitture vere o supposte d'uomini giusti e buoni, di donne caste, di figli affettuosi ed obbedienti che invitino gli spettatori alla pratica della virtù. » Ciò non toglie che nell'uso siansi poi tollerate in Cina produzioni indecentissime le quali diedero più che una volta occasione di scandalo ai viaggiatori europei, invitati ad assistervi. Ma l'abuso cui l'inerzia de' governi cinesi ha lasciato prender possesso nelle rappresentazioni teatrali e che le corruppe, non toglie che nel periodo più florido della creazione drammatica, il teatro cinese modellato da prima sopra l'indiano, non abbia avuto intendimenti morali. « Gli autori di drammi osceni, dice uno scrittore cinese citato dal Morrison (nel suo dizionario, sotto la parola *drama*), saranno severamente puniti nel soggiorno delle espiazioni (*ming-fu*) e il loro supplizio durerà fin che i loro lavori vivranno sulla terra. » Il Bazin, appassionato traduttore di una parte del teatro cinese, ne conchiude che il cinese è il più morale fra tutti i teatri; ma altro sono i

precetti (in Cina più che altrove), altro la loro osservanza; e la moralità, di solito, nel dramma cinese arriva così tarda e lenta, facendoci passare spesso a traverso tante scene immorali, che la sua efficacia rimane assai diminuita e talora anche assai dubbia.

Il Bazin vede pure un segno di superiorità nel teatro cinese per l'introduzione dell'attore od attrice principale che canta. Mirabile concepimento, egli scrive, carattere essenziale che distingue il teatro cinese da tutti i teatri conosciuti. Il personaggio che canta, in un linguaggio lirico, figurato, pomposo, di cui la voce è sostenuta da una sinfonia musicale, è, come il coro del teatro greco, un intermediario fra il poeta e l'uditorio, con la differenza che non rimane straniero all'azione. Il personaggio che canta, è, in vece, l'eroe del dramma, che quando succede un avvenimento, quando la catastrofe si compie, rimane sulla scena per commuovere gli spettatori e farli piangere. Si noti poi che un tale personaggio può, al pari degli altri, esser tolto da qualsiasi classe della società. Negli *Affanni di Han*, è un imperatore, nella *Storia del circolo di creta*, una cortigiana divenuta sposa d'un uomo ricco, nei *Raggiri di una perfetta ancella*, una giovine ancella. Quando accade che il personaggio principale muore nel corso del dramma, egli vien sostituito da un altro personaggio che canta alla sua volta. Il personaggio principale insegna, invoca la maestà de' ricordi, cita le massime de' sapienti, i precetti de' filosofi, o pure reca innanzi gli esempii famosi della storia o della mitologia. Per questa creazione, che fornì il tipo agli scrittori della dinastia

dei Yuen, i Cinesi realizzarono, fin dal tredicesimo secolo, il progetto emesso più tardi in Europa da Vega, nella sua nuova Arte Drammatica: « Nel vostro linguaggio sempre casto, dice il poeta spagnuolo, non adoperate nè pensieri troppo elevati, nè espressioni troppo raffinate, quando trattate di cose domestiche; conviene allora imitare il discorso di due o tre persone; ma quando voi introdurrete un personaggio che esorta, consiglia o dissuade, voi potete valervi di sentenze o frasi brillanti. In tal modo vi accosterete al vero; poichè, quando un uomo consiglia, assume un altro tono, e più solenne e più robusto che non sia quello del discorso famigliare. »

Qui il Bazin, nel suo entusiasmo per la letteratura cinese, mi sembra avere traveduto, e però esagerato. Anzi tutto, l'uso dei personaggi più elevati, ne' momenti più patetici o drammatici, di interrompere con brani lirici eleganti il discorso in prosa, i Cinesi lo hanno tolto dai drammi indiani. E poi gli autori cinesi fanno spesso cantare ne' loro drammi le cose più insignificanti, il che è perfettamente contrario a quell'ideale estetico che il Bazin vorrebbe ammirare in essi, e al precetto poetico di Lope de Vega. Gli autori cinesi imitarono alcuna volta felicemente, ma troppo spesso fuor d'ogni convenienza poetica, l'esempio dato loro dai poeti drammatici indiani e specialmente da Kâlidâsa. Ma il Bazin, avendo potuto leggere i versi originali, vi ammirò forse bellezze di forma che in una traduzione in prosa devono naturalmente sfuggirci. Perciò credo ancora utile il riprodurre quello che lo stesso Bazin ci lasciò scritto

sopra la versificazione de' drammi cinesi: « Vi sono versi, egli scrive, di tre, di quattro, di cinque e di sette parole; versi legati dalle regole della cesura e della rima e versi irregolari. La scelta del metro diviene talora una sorgente di bellezze: per esempio, nell' *Ho-han-shan.* il poeta ci rappresenta Ciang-i, raccolto in una camera del piano superiore, con la sua moglie e con suo figlio che gode d' uno spettacolo delizioso per i Cinesi, dello spettacolo della neve che cade abbondante. Dopo avere prese alcune tazze di vino, la sua immaginazione s' infiamma; egli crede di essere in primavera. I fiocchi di neve divengono per lui fiori di pero che cadono; le nubi rossastre fiori di salice che turbinano nell' aria. Egli s' immagina che si sospendano innanzi a lui stoffe di seta ricamate, che si stenda ai suoi piedi un ricco tappeto di fiori ecc. Ora, per appropriare con gusto la versificazione che egli dovea trattare, per esprimere convenientemente un tal delirio dell' immaginazione di Ciang-i, che cosa doveva fare il poeta? abbandonare la stanza regolare, che sembra riserbata per i monologhi gravi e per le descrizioni pompose, per la stanza irregolare e la misura libera; liberarsi dalla regola che sottopone i versi cinesi al doppio giogo della cesura e della consonanza; ricercare i termini poetici più pittoreschi; impiegare il raddoppiamento, la metafora, l' allegoria ecc., ed è precisamente quello che noi troviamo in questo brano. Del rimanente, bisogna poter leggere i versi nell' originale per avere un' idea dell' armonia che esiste fra lo stile e la situazione del personaggio. Ciò che noi possiamo dire,

è che la poesia drammatica è infinitamente superiore a quella del Shi-king, per rispetto alla versificazione. »

Il maggior numero dei drammi cinesi è diviso in cinque atti; per lo più, il primo atto fa ufficio di prologo, ma ne' primi drammi della dinastia dei Thang, il prologo era somigliante a quello dei drammi indiani, greci e latini.

Per rispetto all' intendimento morale, il dramma cinese si divide in due parti. In generale, i primi tre atti si legano insieme e svolgono la parte essenziale del dramma; lo scioglimento o la catastrofe sembra stare da sè e rivela in modo evidentissimo l' intendimento di produrre sull' uditorio un effetto morale, facendo espiare una colpa, o premiare alcuna grande virtù. Questa divisione poco naturale è pure poco artistica; ma essa non sembra ferire, in alcun modo, il senso estetico de' Cinesi.

Una delle più singolari commedie cinesi pervenute fino a noi, è certamente quella che s'intitola: *Ciao-Mei-Hiang o I raggiri d' una perfetta ancella*, composta in prosa ed in versi da Cing-te-hoei, autore di cui si citano altri diciassette componimenti drammatici. Lo stile di questa commedia ricorda assai, specialmente ne' primi due atti, quello de' drammi indiani di Kâlidâsa e di Bhavabhûti; com'essi, Cing-te-hoei mescola la prosa ed il verso, e si trattiene nelle poetiche descrizioni delle bellezze della natura. Non mi par dunque cosa molto improbabile che il commediografo cinese abbia conosciuto e tenuto qual suo modello i drammi indiani; ma, se talora li imita

felicemente nella parte lirica, rimane poi infinitamente al di sotto degli autori indiani nelle finezze drammatiche, e nello studio de' caratteri. *Fan-su*, l' ancella di *Siao-man*, ricorda o piuttosto arieggia un poco la malizia di *Anasûyâ, la incolpabile,* ossia *la perfetta ancella,* compagna di Çakuntalâ. Ma chi può comparare insieme la grazia, la delicatezza, la profondità maliziosa e la vivacità dell'ancella indiana con la così detta destrezza e intelligenza dell'ancella cinese? Notisi poi che, quantunque nel dramma indiano l'ancella sia una figura secondaria, la sua malizia riesce pienamente allo scopo, che è quello di avvicinare Çakuntalâ al re Dushyanta. Nella commedia cinese, quantunque i così detti raggiri dell' ancella formino il soggetto e il titolo di tutto il lavoro, Fan-su, non solo non ottien nulla di nulla, ma perde finalmente la partita; Siao-man fa il più da sè, poichè, non vista dalla sua ancella, di cui teme i pettegolezzi, depone (imitazione del messaggio che Çakuntalâ scrive sopra il petalo di un fiore) come messaggio d' amore, un sacchettino di profumi, sulla soglia dell' uscio ove dimora il giovine amante Pe-min-ciong, il quale poi non ottiene nulla dalla signora Han, la figlia della quale, Siao-man, egli era venuto a sposare, e se ne parte corrucciato con molta ragione, per la capitale, ove dà esami splendidi, che gli attirano la benevolenza e la protezione dell' imperatore, ond'egli finisce per isposare Siao-man, non più in virtù d'amore, o per la parola data dalla signora Han, e tanto meno per le arti dell' ancella Fan-su, ma perchè l' imperatore ha voluto così. Basta

questa ragione per renderci accorti che siamo in Cina, nel paese della gerarchia e delle cerimonie, che sacrifica ad esse anche le più profonde ragioni dell' arte. Se tuttavia la commedia di Cing-te-hoei, che ne' primi tre atti arieggiava un poco la commedia indiana di Kâlidâsa, finisce nel quarto ed ultimo atto con la semplice rappresentazione scenica di un esame cinese e delle sue onorifiche e piacevoli conseguenze, e così perde innanzi ad un lettore europeo ogni attrattiva drammatica, ha sovra altre commedie cinesi una importanza specialissima per la pittura di costumi. Noi entriamo veramente nei primi atti nella casa di una dama cinese; l' incontro e i complimenti che si fanno tra loro il giovine baccelliere e la sua futura suocera, signora Han, è dei più curiosi; l'ancella indiana si mostra maliziosa, ma semplice di costume e spensierata; l' ancella cinese studia i classici, li cita e li spiega con molto sussiego e vuol essere chiarita de' passi oscuri e scabrosi dalla signora Han, la quale se ne cava, per lo più, in modo molto evasivo. Questa dotta ancella, poi, che pare un personaggio così importante nella casa della signora Han, deve temere di dispiacer troppo alla sua padrona e alla sua padroncina, che entrambe possono farla mettere in ginocchio per vergheggiarla. Una veste d' ipocrisia ricopre finalmente tutta la casa cinese, ogni discorso ed ogni gesto. Nel quarto atto, entra in iscena un personaggio curioso, ed intieramente cinese, cioè la procuratrice ufficiale dei matrimonii. « Io sono, essa dice, la mezzana de' magistrati. In questa capitale, negozio io tutti i matri-

monii de' pubblici funzionarii. » Il presidente della commissione esaminatrice, innanzi alla quale il candidato Pe-min-ciong fece uno splendido esame, si rivolge quindi ad essa in questi termini: « Signora procuratrice, andate in mio nome a recar questo mandato che ordina di condurre alla capitale la famiglia del ministro di Stato Pei (cioè la signora Han con sua figlia); proponete il matrimonio; dite ai parenti che un ordine imperiale mi comanda di presiedere a questo matrimonio; fate in modo che la signorina Siao-man accetti come sposo il Cio-ang-yuen (1) di questa primavera, e poichè noi ci ritroviamo in un giorno felice, fate che questo disegno abbia pronto effetto. » Alla procuratrice imperiale di matrimonii succede il messaggiero che reca in nome dell' imperatore i doni nuziali alla sposa prescelta pel nuovo candidato. Fra gli altri doni, cinque maniere di cereali, simboli diversi della abbondanza e prosperità augurata alla nuova famiglia. La signora Han, Fan-su, Siao-man, quantunque non abbiano dimenticato gli impegni presi con Pe-min-ciong, trattandosi d' un gran dignitario imperiale s' acconciano di buon grado alle nuove nozze; ma naturalmente si rallegrano maggiormente, quando nel nuovo dignitario presentato dall' imperatore riconoscono lo stesso Pe-min-ciong. L' ultimo personaggio che parla è il presidente del magistrato Li-Kiang che favella nel nome dell'imperatore: « Io sono Li-Kiang, egli dice. Incaricato d' un messaggio imperiale

(1) Cioè il candidato nuovamente promosso.

entro nella casa del principe di Tsin, per celebrare un matrimonio e distribuir grazie. Pe-min-ciong e voi tutti qui presenti, mettetevi in ginocchio rivolgendovi verso il palazzo imperiale; ascoltate l'ordine imperiale. Poichè il fu generale vostro padre, soccorse Pei-tu nel pericolo, il principe, volendo ricompensare un così gran benefizio, promise che la propria figlia Siao-man diventerebbe vostra moglie. Ora che voi avete ottenuto la vostra licenza e il vostro dottorato, io vengo a stringere questa felice alleanza. La Sua Maestà conferisce alla signora Han una nobiltà di tre generazioni, e le offre mille oncie d' argento. Ascoltate ancora: (*recitando dei versi*) Il principe di Tsin fu già uomo illustre, che, con le sue gesta, estese i confini dell' impero. Egli legò la sua cintola di giada, e poichè Pe-min-ciong s'inalzò co' suoi trionfi letterarii fino alle nuvole, io vengo, nel nome dell' imperatore, a compiere questa felice unione. Sua Maestà dona a Siao-man una cuffia ornata d'un fenicottero ed un mantello di stoffa rossa ricamata; alla signora Han mille oncie d' argento. Oggi Sua Maestà conferisce gradi e accorda grazie; accettate tutti con riconoscenza i beneficii dell' imperatore. »

Quando, nella vita d'un popolo, il *Deus ex machina* è un tale imperatore, anche l'arte se ne deve risentire; Fan-su, l' ancella compiacente, s'oscura innanzi alla procuratrice imperiale di matrimonii, e tutta la commedia, se conserva il suo pregio storico, se qua e là manifesta alcune grazie di linguaggio, specialmente nella parte poetica, perde qualsiasi sua possibile efficacia drammatica.

Celebre fra tutte le commedie indiane è quella che s' intitola *Pi-pa-ki* o *Storia del liuto*, divisa in ventiquattro quadri, composta da Kao-Tong-Kia e rappresentata a Pechino nell' anno 1404 dell'èra volgare. Il signor Tsai, contro la volontà di sua moglie, manda il proprio figlio Tsai-Yong alla città capitale per sostenervi gli esami innanzi al presidente imperiale; nel quarto quadro assistiamo ad un esame cinese curiosissimo, e non si può credere che l'autore ve lo abbia introdotto altrimenti che per un intendimento satirico, tanto è strana e spicciativa la forma di quell'esame. Tsai-Yong acquista negli esami il berretto onorifico di Cioang-yuen, intanto che i suoi lontani parenti muoiono quasi di fame e la sua giovine moglie derelitta, Ciao-u-niang, per sostentarli impegna gli ultimi suoi gioielli. Il dottor Nieu intanto ha pensato che il giovine Tsai-yong, divenuto un Cioang-yuen, potrebbe essere un eccellente partito per la sua propria figlia Nieu-shi, e l'imperatore stesso desidera tali nozze; una procuratrice imperiale se ne occupa; ma, recato il messaggio al giovine Tsai-Yong, apprende ch'egli ha già moglie; ma il dottor Nieu è uomo duro e superbo; ha deciso un tal matrimonio e lo vuol fare ad ogni costo; spera riuscire ad ottenere che il giovine ripudii la propria buona moglie. Il giovine dottore chiede un' udienza all' imperatore per esser liberato dall' obbligo di sposare la figlia del dottor Nieu, avendo egli già moglie, e per poter fare ritorno presso i vecchi poveri suoi parenti che forse muoiono di fame. L' eunuco ciambellano, d'accordo col dottor Nieu, finge rimettere la supplica all' imperatore e

porta in risposta che l'imperatore non accolse la domanda; allora il giovine, devoto al suo dovere, prega di presentare una seconda supplica con la quale egli domanda di esser liberato da ogni ufficio imperiale. L'eunuco ricusa di presentarla. Tsai-Yong si dispera, dicendo: «I miei genitori sono oppressi dalla vecchiaia, la mia sposa è bella, grandi catene di montagne impediscono le comunicazioni. Quando levano gli occhi che cosa vedono essi? Neve e ghiaccio. Signor ciambellano, poichè voi non volete presentare la mia supplica all'imperatore, tollerate che almeno io mi rechi in persona a ringraziare l'imperatore.... » Ma in Cina, come in altri paesi, molti abusi si commettono nel nome del re, che non ne sa nulla; il giovine dottore e consigliere di Stato, non è ammesso, per l'intrigo di Nieu, al cospetto imperiale. Nei drammi cinesi, l'imperatore è, come dissi, il *Deus ex machina:* ma il Dio stesso non si vede mai; il giovine Tsai-Yong esce dal palazzo imperiale senza aver veduto l'imperatore. Nella decima scena assistiamo ad una distribuzione pubblica di grano ai poveri fatta nel nome dell'imperatore; fra i questuanti si presenta pure la moglie del giovine Tsai-Yong, la quale viene a domandare riso pel vecchio suocero e per la vecchia suocera: il mandarino si meraviglia che una moglie onorata esca sola di casa, e che non abbia mandato alcuno in sua vece; quindi ordina che le siano date tre misure di riso: gli impiegati rispondono che il granaio è vuoto, che non c'è più riso; allora si rende palese la frode del commissario: il procuratore imperiale obbliga il commissario a col-

mare il vuoto e a dare alla donna le misure di riso; ma appena la donna è partita ed egli è rilasciato, raggiunge la donna e le riprende colla forza in modo brigantesco il riso; il signor Ciang, un amico di casa, le passa egli stesso compassionevolmente un po' di riso. Intanto che questo avviene al suo paese natale, Tsai-Yong è dalla procuratrice imperiale affrettato a celebrare le nozze con la figlia del dottor Nieu. L' azione passa di scena in scena da un luogo all' altro; le scene dodicesima e tredicesima, nelle quali si rappresentano i due vecchi affamati e la pietà figliale della nuora, sebbene un po' grottesche, hanno un felice movimento drammatico. Nella scena decimoquarta, Tsai-Yong, in casa del dottor Nieu, già diventato suo suocero, canta accompagnandosi col liuto; la sua moglie Nieu-shi s'accosta; vuole ch'egli canti una romanza amorosa; egli si sbaglia e modula ogni canto sull'aria di canzoni che lo richiamano al paese natale e alla compagna abbandonata. La nuova moglie s'irrita; non crede lo sbaglio involontario; Tsai-Yong si scusa dicendo che egli non sa cantare sul nuovo liuto, essendo in casa sua avvezzo a cantare sopra un liuto vecchio; e così continua il discorso del liuto, con un'allusione continua alla prima sposa abbandonata e alla nuova sposa, con cui egli è costretto a rimanere.

I due vecchi Tsai l' un dopo l' altro muoiono consunti dalla vecchiaia, dalla fame e dal dolore, assistiti pietosamente dalla nuora Ciao-u-niang. Il vecchio Tsai, prima di morire, vedendo in qual miseria si trova la nuora, poichè il suo marito, dopo tre anni

d' assenza non torna ancora, le lascia facoltà di rimaritarsi; all' amico di casa, il signor Ciang, lascia in eredità un bastone, e aggiunge: « Quando quel figlio ingrato e disobbediente ritornerà al suo paese natale, picchiatelo col mio bastone, e cacciatelo di casa. » La povera, bella e virtuosa Ciao-u-niang, ritrovandosi sola, offre per la strada maestra la sua chioma a chi vuol comprarla, per poter con essa pagare le onoranze funebri al morto suocero; nessuno la vuol comprare; la misera donna cade estenuata sul lastrico, ove il signor Ciang la trova e le viene in aiuto. Allora essa gli offre i suoi capelli, dicendogli ch' egli, se vuole, potrà venderli; il signor Ciang risponde: « Venderli? Oh, non sarà mai. Questi capelli attestano la vostra pietà figliale. Una donna virtuosa che si taglia i capelli per rendere gli estremi ufficii ai parenti del proprio sposo! Oh, io voglio anzi conservarli preziosamente in casa mia; nè ciò soltanto perchè i posteri serbino ricordo di questo bell' atto di pietà figliale, ma perchè un giorno, quando il vostro marito Tsai ritornerà nel suo paese nativo, io possa presentarli; sono sicuro che, vedendoli, egli arrossirà di vergogna. » Un ladro penetra intanto nella casa del giovine Tsai; si finge un messaggero che gli porta una lettera del vecchio padre, per carpire del danaro al giovine consigliere, il quale scrive una risposta e gli confida dell' oro perchè lo porti a' suoi vecchi parenti ch' egli crede sempre vivi; la sua prima moglie, invece, è intenta a inalzare un tumulo di terra sopra il cadavere del vecchio suocero; il genio della montagna ha pietà di quella

povera pietosa donna affaticata; e, intanto ch' ella, oppressa dalla fatica, si addormenta, trasforma una scimmia e una tigre in uomini e ordina loro di terminar l'opera pietosa; essa si desta e trova il monumento compiuto; ne rende grazie al cielo, e racconta al signor Ciang meravigliato, che i genii le apparvero in sogno e le dissero: « Uniang, salutate i vostri parenti e andate in traccia del vostro sposo; partite, per la città dove abita l' imperatore. » La giovine donna disegna sulla carta, prima di partire, il ritratto del suocero e della suocera, prende seco il liuto, e saluta il vecchio amico di casa Ciang, il quale la consiglia di prepararsi ad ogni disinganno. Fra tanto Nieu-shi, la seconda moglie del giovine Tsai, viene a scoprire il motivo della sua tristezza e delibera di partire con lui, pel suo paese natale. Ma il dottor Nieu preferisce far venire invece dal loro paese nativo i parenti di Tsai e la prima sposa di lui. Ciao-u-niang è intanto arrivata alla capitale; entra in un monastero buddhistico per trovarvi elemosine presso i ricchi visitatori; s'abbatte invece in due avventurieri; intanto ch' ella si trova nel monastero vi arriva pure, non riconosciuto da lei, il giovine Tsai per invocare un viaggio felice alla sua famiglia che sta per mettersi in via, e fa grandi regali ai bonzi e monaci di Buddha de'quali l'autore, forse non buddhista, sembra nella scena ventesimaseconda aver voluto far la caricatura; Ciao-u-niang, all'arrivo del giovine consigliere s'allontana, ma, nel partire, lascia cadere a terra il rotolo di carta ove ha dipinti i parenti del proprio sposo. La

signora Nieu-shi, la seconda moglie, si prepara intanto ad accogliere convenientemente la famiglia di suo marito, e, a questo fine, vuole accrescere la servitù e dà ordine di cercare frattanto per le strade una giovine di piacevole aspetto che domandi un posto di cameriera. Il domestico incontra prima Ciao-u-niang e la fa subito entrare. Essa annuncia l'essere suo; ma Nieu-shi non sospetta ancora d'avere innanzi a sè la propria rivale e l'accoglie come cameriera; la fa svestire de' suoi abiti di religiosa, rivestire, ornare, abbellire; ma non arriva a far diventare allegra quella persona triste, e tanto più triste in quanto che agli altri suoi dolori ora s' aggiunge lo sgomento che il suo Tsai sia morto. Alfine la verità si scopre: le due donne si rivelano entrambe mogli di Tsai; e questa scena, che il lettore troverà tradotta nel *Florilegio*, ha un movimento drammatico che mi par felice. Nella ventesimaquarta ed ultima scena, è Nieu-shi stessa che prepara il marito alla sorpresa di riveder la prima sua moglie e a festeggiarla, quantunque povera e coperta di cenci; Ciao-u-niang appare e racconta a Tsai come i suoi parenti son morti; egli sviene per vivo dolore; ritornato in sè, prende egli pure l'abito di lutto, e si prepara a ritornare con le sue due mogli al paese natale, per rendere l'omaggio supremo alle tombe de' genitori. « Il benefico sovrano che regna sulla Cina, egli dice alla sua prima moglie, vi accorderà un nobile compenso; U-niang, mio padre e mia madre, per merito vostro, riceveranno postumi onori, e gli storici ricorderanno in eterno la memoria vostra. »

Con questa moralità finisce il dramma, nel quale, se l' azione non è svolta con rapidità incalzante, se abbiamo piuttosto una successione di scene staccate che un vero intreccio scenico, se il dialogo molto spesso ci appare pedestre, insipido e comune, e ritraente la vita d' un popolo senza idealità, troviamo pure assai ben delineati tre caratteri, quello di Ciao-u-niang, la nuora eroica nella sua pietà figliale, il giovine Tsai, mirabile nel sentimento di fedeltà verso la sposa, e Nieu-shi, la seconda moglie, che, diviene simpatica per l'affettuosa ragionevolezza con cui si rassegna all'idea d'una rivale, e per la bontà con la quale accoglie, per amor dello sposo, la rivale temuta, di cui ammira le virtù. Questo motivo delle due spose rivali, è assai frequente nella drammatica indiana, e spicca particolarmente nella *Ratnavalî*, che può essere stata pure tradotta, con altri drammi indiani, in lingua cinese; ma esso è trattato nel *Pi-pa-ki* in modo nuovo; il *Pi-pa-ki* poi, riesce, per un lettore europeo, importante per la pittura che ci offre dei costumi cinesi; le scene degli esami messi in parodia, gli intrighi del dottor Nieu per impedire la partenza del dottor Tsai e assicurare un tale sposo alla propria figlia, la scena della distribuzione de' viveri, la scena nel cimitero, la scena del convento buddhistico, la scena del liuto, le scene finali, sono di una grande evidenza; pittura quasi sempre realistica, a cui manca ogni inspirazione d'arte, ma fedele e sufficiente a metterci sott'occhi una parte della vita cinese, per lo più tanto monotona.

Il maggior numero de' drammi cinesi, appartiene al fine del secolo decimoterzo; il *Pi-pa-ki* fu scritto

sotto la dinastia dei Ming nel principio del secolo decimoquinto. Tra i drammi della dinastia dei Yuen e il *Pi-pa-ki* di Kao-tong-kia, il Bazin che lo tradusse (1) nota una grande progressione non pure artistica, ma anche morale: « La morale di Kao-tong-kia, egli scrive, è superiore a quella degli scrittori del tempo dei Yuen. È chiaro che l'autore cerca evitare gli errori che s' erano rimproverati a Wangshi-fu (autore d' un celebre dramma intitolato: *Sisiang-ki*, « Storia del padiglione occidentale »). Non si potrebbe fargli un torto d'aver negletto la tessitura del dramma o il legame delle parti. Non vo' dir nulla di superfluo, ma se avessi potuto informare il pubblico intorno al *dualismo* e alle forme d' esprimersi che ne derivano, intorno al *parallelismo* e alla forma così spesso antitetica delle frasi cinesi, si sarebbe potuto conoscere il motivo per cui la scienza dell'intreccio drammatico non fece ancora in Cina e non vi farà mai un grande progresso. Vi si amano troppo i contrasti. Quando, sotto la dinastia dei Song, le rappresentazioni teatrali aprirono una nuova via al genio, i poeti, non meno per inclinazione naturale che per necessità, trascurarono il *legame delle parti* per attenersi soltanto alla scelta delle *situazioni*, ed all' *opposizione delle scene fra loro*. L' editore cinese stabilisce, per un esempio, un parallelo fra il *Sisiang-ki* e il *Pi-pa-ki*. Si vuol sapere con quale scopo? per dimostrare che questi due drammi esprimono un *rapporto d'opposizione*.

---

(1) Le *Pipaki* ou *L'histoire du Luth*, avec les changements de Mao-Tseu, par M. Bazin. Paris, 1841.

Ma, per leggere criticamente con vero profitto il *Pi-pa-ki,* nulla di più istruttivo per noi che il metterci sott' occhi il *dialogo fra un editore cinese ed un giovine letterato,* che serve qual prefazione all' edizione cinese del *Pi-pa-ki,* curata, nell' anno 1704, dal dottor Shing-Shan, e che il Bazin ci diede pure tradotto; per esso entriamo veramente nel genio della poesia drammatica cinese, e riusciamo a comprendere assai meglio i principii singolari dell' estetica mandarina.

Il Letterato. Quali sono, secondo voi, i sei grandi capolavori della letteratura cinese?

L' Editore. Voi mi fate una domanda alla quale è malagevole il rispondere; pure ho sempre inteso dire che i lavori di Ciuang-tsö (antico filosofo), Khio-yuen (poeta), Sse-ma-thsien (storico), Tu-fu (poeta), Shi-nai-ngan (romanziere), Wang-shi-fu (autore drammatico), sono i più bei monumenti letterarii.

Il Letterato. Avete inteso dire! Oh, credete dunque voi stesso, per esempio, che Ciuang-tsö, Khio-yuen, Sse-ma-thsien, Tu-fu, Shi-nai-ngan e Wang-shi-fu siano stati privi di genio?

L' Editore. Io non dico cotesto.

Il Letterato. In somma, voi non tenete come capolavori il Nan-hoa-king, il Li-sao-tsi, le Memorie storiche (Sse-ki), le Poesie di Tu-fu (Tu-shi), la Storia de' Pirati (Shu-hu-ciuen), e il *Padiglione Occidentale* (Si-siang-ki).

L' Editore. Questi libri sono bei monumenti, senza dubbio; ma il cielo e la terra fanno nascere gli uomini di genio; io non ne conosco il numero volendo;

contar sulle dita tutti gli scrittori di merito superiore, credete voi che se ne troverebbero soli sei?

Il Letterato. Allora perchè si citano sempre i sei Thsai-tsö (scrittori di genio?)

L'Editore. Intendiamoci. Che cos'è il genio (thsai?) Il genio nasce dalla natura, si svolge, si trasforma con le passioni, segue i riti, le nozioni della giustizia, e, per timore di smarrirsi, cammina sempre senza guida e alla ventura. Resiste al fascino del meraviglioso e alla singolarità delle gesta mitologiche. Ciuang-tsö, per un esempio, s'abbandona alla propria immaginazione, ma ottiene il suo scopo. Khio-yuen ha forse troppa vena, troppo calore, ma prosegue la giustizia e la lealtà. Sse-ma-thsien ama la favola, si compiace nell'intervento de' fatti sovrannaturali, ma egli ama la verità. Tu-fu è franco. Così ogni scrittore ha un proprio genio e un suo modo naturale di essere. I pirati hanno gran parte in Shui-u-ciuen; nondimeno, Shi-nai-ngan non si scosta dalla giustizia e dall'equità. Nel *Padiglione Occidentale*, il discorso si rivolge intorno ad argomenti voluttuosi; ma bisogna convenire che Wang-shi-fu entra profondamente nello studio delle passioni. Ogni autore, ripeto, ha un carattere suo proprio; perciò tutti e sei furono chiamati *Thsai-tsö* ossia « scrittori di genio. » Chi oserebbe negar loro un tal titolo? Esaminate i drammi storici (ciuen-khi) della dinastia dei Thang e della dinastia dei Song (dal 720 al 1119 dell'èra volgare), esaminate le produzioni teatrali (Tsa-ki) della dinastia dei Yuen (1279 al 1378) e che formano da sole più di cinquecento volumi; leggete i lavori drammatici (*nan-sse*)

della dinastia dei Ming (1384 al 1573), che cosa vi ritrovate? Un dialogo buffonesco, una confusione di scene, nelle quali si crede sentire lo strepito delle strade o l' ignobile linguaggio de' trivii, le stranezze dei demonii e degli spiriti, intrecci amorosi, che ripugnano alla delicatezza de' costumi; che cosa ne succede? La vista dell' uomo s' intorbida e si smarrisce, il cuore di lui segue il torrente delle passioni e finisce col rimanerne sommerso. Se si cerca lo scopo a cui tendevano Pegin-fu, Kiao-meng-fu, Keng-kao-fu e tanti altri scrittori della dinastia dei Yuen, si riconosce tosto che l' unico scopo delle loro pubblicazioni fu quello di divertire con lo spettacolo della gioia la moltitudine, o di commuoverla con lo spettacolo della tristezza. Quanto a quelli che vollero perfezionare, col mezzo de' precetti e degli esempii, l' educazione degli uomini, non se ne troverebbe uno su diecimila.

Il Letterato. Qual è l' opinione vostra sul *Pi-pa-ki?*

L' Editore. La mia opinione è quella di Mao-tsô (1); udite che cosa egli dice nella sua prefazione: « Un ministro che serve il suo principe (il dottor Nieu), un figlio che vorrebbe servire suo padre e sua madre, due sposi perfetti (il giovine Tsai e Ciao-u-niang), una donna legittima ed una concubina (Ciao-u-niang e Nieu-shi) che si vogliono bene, amici che si soccorrono (il signor Ciang che soccorre la famiglia Tsai), ecco i principali personaggi che

(1) Il perfezionatore del *Pi-pa-ki*, che lo rimise in onore, dopo averlo corretto.

Kao-tong-kia introdusse nel proprio dramma. Perciò, quando s' apre una fiera, sia pure nel più modesto villaggio, se una compagnia drammatica arriva e mette in iscena il *Pi-pa-ki*, tutti accorrono. E quando gli attori recitano le scene della fame e della separazione, la scena tanto patetica e che intenerisce, nella quale il giovine Tsai implora la misericordia del figlio del cielo nel palazzo imperiale (perchè lo si lasci tornare al suo paese nativo); poi quelle ove Ciao-u-niang vende la sua chioma per comprare una tomba e raccoglie terra per inalzare un tumulo, allora fra tutti gli spettatori, proprietarii, matrone del luogo, giovani pastori, taglialegne, vecchi venerandi, non se ne trova uno solo che non abbia le guancie rosse e gli orecchi ardenti. Le lacrime scorrono dagli occhi; tutti i volti appaiono costernati; s' intendono solo più sospiri, gemiti, singhiozzi, e tutto questo dura fino al termine della rappresentazione. Quanto a me, confesso che quando, per la prima volta, io lessi il *Pi-pa-ki*, la mia ammirazione fu tanta che gridai con entusiasmo: Questo dramma è veramente il libro del settimo *Tshai-tsö* (scrittore di genio). Quindi mi posi tosto alla revisione del testo; curai maggiormente la precisione della forma in ogni singola espressione e consegnai il mio manoscritto al mio proprio figlio Siu-ci, ordinandogli di confrontare la copia con l' originale, di farvi i mutamenti che stimasse utili e di aiutarmi a ripulirlo. Più tardi, quando rilessi questo lavoro corretto da mio figlio, che avea fornito stupendamente il suo compito e avea spartito i brani lirici in strofe regolari, adattando le arie alle parole,

credetti ritrovarmi nel cospetto degli antichi, e di aver fatto rivivere persone morte da oltre mille anni. Allora lodai l' inimitabile produzione di Kao-tong-kia, e pubblicai una dissertazione sul *Pi-pa-ki.* Per mia disgrazia (poi che, in quel tempo, io soffriva del mal d' occhi) tutti mi abbandonarono; chiusi la porta e mi posi a compor libri; ma ridotto a scrivere su lavori di un genere men nobile, sopra i *ciuen-khi* (drammi storici) dell' infima classe, caddi nella miseria. » Nella miseria, tale è il destino inevitabile degli uomini d' ingegno! Convien notare che i più grandi scrittori dell' antichità furono tutti infelici. Ciuang-tsö visse sopra una montagna; Khio-yuen s' annegò nel fiume Mi-lo; Sse-ma-thsien subì un castigo crudele; Tu-fu, obbligato e cercare un asilo nel tempio, stette dieci giorni senza pigliar cibo; dei tre figli di Shi-wang-kao, neppure uno potè ottenere un impiego. Sì, que' grandi scrittori furono infelici, se pure si può dire infelice un uomo che caduto nella miseria non perde il suo ingegno, il suo genio.

Il Letterato. Percorsi il catalogo di Han-hiu-tsö, che pubblicò dottissime dissertazioni sopra le produzioni teatrali della dinastia dei Yuen; vidi l' elenco degli autori drammatici, da Tong-li fino all' ultimo. Sono in tutto centottantasette scrittori. Come avviene che l' autore del *Pi-pa-ki* non figuri nell' elenco? Forse che non si riconosceva ancora, in quel tempo, il merito di Tong-kia?

L' Editore. Di certo, no, e il lavoro di Han-hiu-tsö ne è una prova. Ma, or sono trecent' anni, Mao-tseu pubblicò il testo del *Pi-pa-ki*, con un commento

perpetuo, e intitolò questo dramma storico: *Il libro del settimo scrittore di genio* (*Thsai-tsö*). Tong-kia deve la sua fama a Mao-tseu.

Il Letterato. Ciò vuol dire che Tong-kia trovò, come gli altri, un panegirista. Il *Pi-pa-ki* fu commentato da Mao-tsö, come il lavoro di Ciuang-tsö era stato commentato da Kouo-siang, il Li-sao da Wang-y, le *Memorie storiche* da Pei-yn, le Poesie di Tu-fu da Yu-tsi, la *Storia de' Pirati* e il *Padiglione Occidentale* da Lo-kuan-ciong e Kuan-han-king. Lo-kuan-ciong è l'illustre autore del San-kue-ci (*Storia dei tre Regni*); Kuan-han-king, scrittore drammatico di grande ingegno, compose sessanta lavori pel teatro. Egli avrebbe meritato d'esser compreso nel numero dei Thsai-tsö.

L'Editore. Voi avete ragione. Invece di sette, ne avremmo nove. Che importa il numero?

Il Letterato. Sapete voi perchè e in quale occasione Kao-tong-kia compose il *Pi-pa-ki?*

L'Editore. Kao-tong-kia compose il *Pi-pa-ki* per correggere il suo amico Wang-sse; ecco, per lo meno, quello che si legge nelle memorie segrete d'un autore contemporaneo: « Wang-sse si trovava in relazione coi più celebri scrittori del tempo. Più tardi, avendo egli stesso acquistato credito, la prosperità gli fece mutar costume. Ripudiò la sua moglie legittima, Ceu-shi, per sposare Pu-hoa, di cui era innamorato; Tong-kia volle sconsigliarlo da questo partito e non vi riuscì; allora compose un dramma nella speranza di ricondurre al dovere l'amico suo.... »

....È cosa evidente che l' autore volle rappresentare Wang-sse sotto il nome di Tsai-yong.

Il Letterato. Il *Pi-pa-ki* non è un dramma storico. E quel padre che vive e muore senza sapere che suo figlio fu promosso al grado di Cioang-yuen si dirà che sia un fatto storico? Un' altra cosa ancora: si legge nella scena d' esposizione che il padre e la madre di Tsai-yong sono entrambi ottuagenari, e che il figlio aveva soli trent' anni quando egli contrasse il suo primo matrimonio con Ciao-u-niang. Ora, io ve lo domando un po', si è mai veduto partorire una donna di cinquant'anni? No, no! il *Pi-pa-ki* non è un dramma storico.

(*L' editore continua a voler provare che Tsai-yong non raffigura l' amico dell' autore, ma l' antico personaggio storico Tsai-yong, presidente di uno special Tribunale sotto il regno di Hiao-hien-ti dall' anno 191 all' anno 220 dell' èra volgare; il letterato si oppone: allora l' editore trova un termine d' accordo*).

L' Editore. Accade ogni giorno che un fatto antico fornisce l' argomento d' un *ciuen-khi* (dramma storico); ma quando il pennello del poeta si abbassa sulla carta, il soggetto si estende e si svolge, e le scene mutano aspetto.

Il Letterato. Preferite voi il *Pi-pa-ki* (*Storia del Liuto*) al *Si-siang-ki* (*Storia del Padiglione Occidentale*)?

L' Editore. Quantunque si usi riunirli e pubblicarli insieme, la superiorità del *Pi-pa-ki* è evidente; esso offre anzi due generi di superiorità: la superiorità de' sentimenti e di stile. Fra questi due drammi

corre la differenza che corre fra la prima e la seconda parte del Shi-king. Nel *Padiglione Occidentale,* il discorso s' aggira sul vento e i fiori, la neve e la luna (soggetti leggieri, soggetti amorosi). Nella *Storia del Liuto* si parla soltanto di giustizia e di pietà filiale. È facile imitare il *Si-siang-ki,* difficile imitare il *Pi-pa-ki.* Si tenne sempre il *Pi-pa-ki* come l' opera più utile per i costumi; malgrado questo, ne' giorni nostri si legge e si rilegge il *Si-siang-ki;* quanto al *Pi-pa-ki,* è grazia se alcuno vi getta su gli occhi; o se alcuno lo legge, non lo medita più, come si medita una bella lezione.

Il Letterato. Ciò avviene pure perchè nel *Pi-pa-ki* si trovano delle lungaggini.

L' Editore. Veramente? Perchè il *Si-siang-ki* ha soli sedici atti, lo si trova troppo breve e si vorrebbe vedergli aggiunte altre scene; perchè il *Pi-pa-ki* ha ventiquattro quadri (1), lo si trova troppo lungo e si vorrebbe levargliene parecchi. Ma ogni critico bene esercitato sa benissimo che non è necessario fare aggiunte al *Si-siang-ki* nè tagli al *Pi-pa-ki.* Se perchè un' anitra ha le gambe troppo corte, si volesse allungargliele, bisognerebbe straziarla; e se perchè una cicogna ha troppo lungo il collo, si volesse raccorciarglielo, la si ammazzerebbe. Che rileva la lunghezza e la brevità d'un lavoro? Il merito non consiste nell' una o nell'altra di queste due qualità.

---

(1) Qui il Bazin scrive *quarante-deux*, ma suppongo per *lapsus calami*, invece di 24, poichè il *Pi-pa-ki* è veramente composto di 24 quadri e la stessa analisi del dialogo fra il letterato e l' editore lo prova.

IL LETTERATO. Voi ritenete dunque il *Pi-pa-ki* come un lavoro perfetto?

L'EDITORE. No, la perfezione è un grado supremo di merito a cui nessuno arriva. Vi sono difetti in questo dramma; ma il difetto capitale del *Pi-pa-ki* è che vi domina il risentimento. La signora Tsai è sempre in collera contro il marito, il marito contro suo figlio; Ciao-u-niang contro lo sposo suo; Nieu-shi contro suo padre; il giovine Tsai odia la propria fama, i suoi trionfi letterarii, le sue promozioni negli impieghi, la sua seconda moglie; e finisce con l'odiar sè stesso. Nondimeno si piglia interesse successivamente per la signora Tsai, pel signor Tsai, per Ciao-u-niang, per Nieu-shi e per Tsai-yong; tanto è vero che il *Pi-pa-ki* è l'opera di un uomo di genio.

IL LETTERATO (*sorridendo*). Il nostro interesse per la signora Tsai è assai piccolo.

L'EDITORE. Ci s'interessa pure per lei, perch'essa è infelice e la sua sventura fa compassione. Del resto, convengo che il suo carattere è spinto fino alla caricatura.

IL LETTERATO. Che dite voi del ladro che rubò a Thong-pin la bevanda ambrosiaca, e che fabbrica una lettera per ottenere un regalo dal giovine Tsai? Forse che un figlio non conosce la scrittura del proprio padre? Forse che il vecchio Tsai, che sapeva scrivere, che scrive da sè il proprio testamento, nel quadro decimoquinto, avea uopo di ricorrere a uno straniero per vergare una ventina di caratteri? Quante inverosimiglianze!

L' Editore. Quella scena è pessima; e vedete un po' come uno sbaglio tira a commetterne un altro. Il giovine Tsai che, nel quadro decimosettimo, non riconosce la scrittura di suo padre, nel ventesimo quarto non riconosce quella di sua moglie.

Il Letterato. Neppure il quadro ventesimosecondo può dirsi esente da ogni critica.

L' Editore. Distinguiamo. La prima parte è povera cosa, se si salvi la descrizione della pagoda di Mi-to (1), ch' è un brano pieno d' erudizione; ma la seconda parte splende per molte bellezze.

Il Letterato. La scena più patetica, come io penso, è la decimanona. Il monologo di Ciao-u-niang è un capolavoro di stile. Quanto commovente la sua pietà figliale! Quale profonda sensibilità! In questo splendido brano, ogni parola è una lacrima, ed ogni lacrima è una parola (2).

---

(1) *Mi-to-fo*, che diventa nei drammi cinesi un'esclamazione, un'invocazione, è la corruzione cinese del sanscrito *Amita Buddha* (ossia il *Budda infinito*). In una nota al quarto atto dell'*Ho-han-shan*, lasciando intradotta l'esclamazione *O-mi-to-fo*, il Bazin scrive: « Syllabes mystérieuses et saintes, à la répetition desquelles les Chinois qui professent la religion de Buddha, attribuent dans certaines occasions, une puissance expiatoire. » Ma le parole non hanno alcun senso misterioso; invocasi Buddha dai Buddhisti, come Cristo dai Cristiani, come Allah dai Musulmani, sapendo che s' invoca l' Essere Supremo, il Supremo Benefattore degli uomini.

(2) È evidente da queste parole il gran conto che l'editore cinese faceva di questa scena. Convien dunque attribuire ad una distrazione queste parole della prefazione del Bazin: « Il y a cependant une scène très-médiocre, une scène que Ching-chan critique (c'est la dix-neuvième) et que je n'ai pas

L' Editore. Pure il quadro diciannovesimo non uguaglia il ventesimoterzo.

Il Letterato. Leggetelo, leggetelo.

L' Editore. Di buon grado (*legge il ventesimoterzo quadro del Pi-pa-ki*).

Il Letterato. Ora sono anch' io del vostro avviso. Questa è la più bella scena del *Pi-pa-ki*. Un quadro come quello che avete letto val più di un intiero capitolo del *Li-sao-tsi*; sì, colui che legge il *Ming-fong-ki* di Wang-fong-ciö e non piange, non è un suddito fedele; colui che legge il *Pi-pa-ki* di Kao-tong-kia e non piange, un tal uomo non ha mai amato nè suo padre, nè sua madre. »

Questo curioso saggio di critica letteraria, anzi di critica drammatica cinese, val meglio d' ogni nostro discorso per farci comprendere ciò che vi è di più nobile e di più difettoso nella poesia drammatica cinese, quello che noi dobbiamo anzi tutto cercarvi, quello che è inutile sperare che vi si possa ritrovare. Il sentimento della fedeltà ha, sovra tutti gli altri sentimenti, la sua glorificazione sulla scena cinese.

Perciò ancora, dopo il *Pi-pa-ki*, ci giova ricordare un altro dramma, ove si glorifica il trionfo d'una moglie fedele, cioè il *Teu-ngo-yuen* o *Il risentimento di Teu-ngo*, dramma in quattro atti, composto da

---

omise, précisément, parce qu'il la critique plus que toutes les autres, afin que l'on pût juger du goût des commentateurs Chinois. » Qui il Bazin, citando, senza dubbio, a memoria, e non ricordandosi bene, fece confusione tra la scena diciannovesima e la diciassettesima, ch'è veramente mediocre e molto criticata dall'editore Cinese.

Kuan-han-king della dinastia dei Yuen, e però anteriore al *Pi-pa-ki*, che, probabilmente, se ne inspirò pel carattere della protagonista. In entrambi i drammi, noi abbiamo un marito che abbandona, non volendo, la moglie, e una moglie fedele che spinge la sua fedeltà fino all'eroismo: le Alcesti e le Penelopi che i Greci glorificarono hanno riscontri con le donne glorificate nella poesia indiana e cinese: Sîtâ, Damayantî, Savitrî, Vasantasenâ, Çakuntalâ possono servire come illustri tipi della sposa indiana: Ciao-u-niang e Teu-ngo sono i più alti tipi di spose fedeli rappresentati sulle scene cinesi. In Teu-ngo si trovano riunite insieme la pietà figliale e la fedeltà coniugale. La descrizione drammatica della morte di Teu-ngo non è poi senza una vera grandezza, e avrebbe fatta la fortuna di molti de' più spettacolosi drammi romantici del nostro secolo; il *Macbeth* e il *Re Lear* stesso di Shakespeare hanno qualche scena somigliante. E pure quanto cinese, per un esempio, l'osservazione che fa l'ombra di Teu-ngo sulla sua condizione gerarchica superiore a quella delle altre ombre, perchè nel mondo de' vivi, suo padre è un giudice! La credenza negli spiriti e nel sovrannaturale è poi divulgatissima nella Cina come nell'India, dove apparvero pure in iscena: il *Mâlatî-madhâva* di Bhavabhûti, per un esempio, si muove spesso in un mondo fantastico, non molto dissimile da quello che ci appare nel terzo e quarto atto del dramma cinese di Kuan-han-king.

Nell'India abbiamo trovato il tipo della cortigiana virtuosa; nel *Ciao-mei-hiang* ci siamo trovati innanzi ad una dotta ancella: ma la Cina ci offre ancora un

altro tipo singolare, quello della cortigiana autrice. Ciang-kue-pin, l'autrice del dramma in quattro atti *Ho-han-shan* ossia *La tunica confrontata,* era una cortigiana. La mano delicata di una donna si rivela in alcune strofe descrittive della neve che cade, dei fiori di pero che, cadendo, inargentano il suolo, dell'inverno che arriva e porta seco la miseria, e simili; ma la condotta del dramma lascia molto a desiderare, i caratteri sono troppo spinti, i buoni vi appaiono quasi tutti imbecilli, i malvagi hanno un aspetto così brigantesco, da recarci stupore che i soli a non accorgersene siano le vittime del dramma. Molte le inverosimiglianze, ed i casi straordinarii, come lo straordinario finale riconoscimento di tutti i buoni, col castigo de' malvagi, fanno pensare ai casi stravaganti col ritornello frequente d'un riconoscimento finale che s'incontrano così spesso ne' drammi lacrimosi del nostro Federici. I sentimenti buddhistici determinano tutti gli offesi a perdonare al loro grande offensore, il brigante Cin-hu, per cagione del quale, Ciang-i è impoverito, Ciang-hiao-yö figlio di lui, precipitato nel fiume e separato dalla propria moglie Li-yu-ngo, la moglie Li-yu-ngo usurpata, il figlio di Ciang-hiao-yö maltrattato indegnamente dal brigante; ma, nella Cina, l'imperatore è al di sopra di Buddha, e il Governatore imperiale finisce il dramma con questa sentenza: « In conformità del mandato ch'io ricevetti dall'imperatore, ordino inchieste e stendo relazioni. Rendo al popolo una giustizia imparziale, all'innocenza la sua prima purità, riformo le sentenze de' magistrati prevaricatori. O Ciang-i, il

yuen-wai (1), rallegratevi per aver ritrovato la vostra famiglia; Li-yu-ngo, la Provvidenza volle che per le vostre virtù voi foste riunita col vostro sposo. Feci arrestare il colpevole autore di tutti i vostri mali, il perfido Cin-hu; e domani, sulla piazza de' supplizii, si pronuncieranno le terribili parole: *Tagliate la testa.* Un proclama annuncia agli abitanti delle strade che il governatore Li oggi rende giustizia. Onorate l'augusto benefattore del popolo, e sappiate riconoscere l'indicibile bontà della Terra e l'autorità suprema del Cielo. »

Nell' *Ho-lang-tan* ossia *La Cantante,* dramma in quattro atti d'autore anonimo, abbiamo una cortigiana rivale della moglie: la cortigiana domina il marito in modo, ch'egli trascura ed offende la propria moglie, la quale muore di dolore sulla scena fin dal primo atto; ma la cortigiana stessa ha un altro segreto amante col quale vuol fuggire, dopo avere dato il fuoco alla casa di Li-yen-ho da lei vedovato e derubato. La volgarità e la malvagità di questa donna, ch'è uno de'personaggi principali del dramma, sono tali ch'è impossibile il prendere qualsiasi interesse ad un'azione drammatica fondata sopra i sentimenti e le gesta di una tal delinquente. La cortigiana Cian-yu-ngo, dopo avere dato fuoco alla casa di Li-yen-ho, tenta annegarlo, insieme col figlio San-ku e con la nutrice Ciang-san-ku, essendo aiutata dal suo compare Wei-pan-yen, travestito da barcaiuolo. Li-

(1) Titolo onorifico dato ai più cospicui commercianti e proprietarii.

yen-ho si crede affogato, ma si salva; la nutrice si salva essa pure col fanciullo Ciun-lang; i due assassini fuggono, il fanciullo vien comprato da Yuan-yen, che gli dà una buona educazione e ne vuol fare il proprio erede nella carica di comandante di un battaglione di mille soldati; vicino a morire gli confida il segreto della sua nascita. Intanto la nutrice Ciang-san-ku ha seguito come cantante una compagnia di cantanti nomadi; dopo molti anni, quando Ciun-lang è già fatto adolescente, Li-yen-ho, che credevasi affogato, divenuto contadino e guardiano d' armenti, e la nutrice Ciang-san-ku si ritrovano; Li-yen-ho domanda del figlio e apprende con dolore che egli non si trova più con lei, e ch' ella stessa si diede al vil mestiere della cantante; ma, vinto dall' affetto per la sua vecchia domestica, si risolve a lasciare gli armenti per seguire anch' esso la compagnia de' cantanti. Andando così insieme, incontrano in un albergo il giovine Ciun-lang; si riconoscono, quando la nutrice canta la storia de' casi di Li-yen-ho e di suo figlio. Ciun-lang, divenuto comandante di mille uomini, dà la caccia ai briganti; la cortigiana Ciang-iu-ngo e il brigante Wei-pan-yen sono presi; Ciun-lang uccide col pugnale i due malfattori, de' quali è notevole per la intrepidezza la donna. Intanto che Wei-pan-yen si avvilisce a domandar grazia, fingendosi pentito e devoto a Buddha, Ciang-iu-ngo lo rimprovera con quest' ultime parole degne della sua perfetta scelleratezza: « Cialtrone! Perchè domandar grazia? Moriamo, moriamo tosto, per chiuder gli occhi insieme. Essendo vivi, noi abbiamo dormito nello stesso letto; noi morti,

i nostri corpi riposeranno nella medesima fossa. Quando ci ritroveremo al fondo della fonte gialla (1), quale delizia ritrovarci riuniti per sempre come due sposi! »

Nell' *Erede nella vecchiaia,* altro dramma in cinque atti di Won-han-cin, che fu tradotto dal Davis, occorrono, invece, una moglie trista e malvagia ed una concubina buona e perseguitata (2).

Il teatro drammatico cinese abbonda di drammi di tal genere e di drammi giudiziarii propriamente detti; celebre tra questi è l'*Hoei-lan-ki* ossia *La storia del circolo di creta* di Li-king-tao, che tratta un motivo analogo a quello del giudizio di Salomone, con tinte più scure; il fanciullo disputato fra due madri, è chiuso in un circolo di creta; le due madri se lo devono tirare ciascuna dalla sua parte, essendosi messe da prima fuori del circolo l' una contro l' altra; quella cui, dopo aver tirato, rimarrà tra le mani il fanciullo, sarà la vera madre. Ma la vera madre, invece, si rivela, lasciando nelle mani della trista rivale il fanciullo, più tosto che straziare la propria creatura. Mi pare poco probabile tuttavia che il motivo fondamentale di questo dramma siasi trovato spontaneamente in Cina; i viaggiatori cristiani, e specialmente Italiani, da Marco Polo a Matteo Ricci, debbono aver fatto conoscere ai Cinesi più di una

---

(1) Cioè al mondo di là.

(2) Nelle novelle cinesi, come nelle indiane, che probabilmente le ispirarono, figura spesso la cortigiana simpatica. Fra i drammi cinesi ove figura la cortigiana si citano ancora i seguenti: *Pe-hoa-ting* (*Il Padiglione dai cento fiori*), *Liö-hang-shö* (*La cortigiana Liö*).

leggenda biblica e cristiana; ma, se il soggetto principale del dramma è forse biblico, intieramente cinesi, e, pur troppo, assai poco edificanti, sono i costumi che vi si trovano rappresentati.

La commedia cinese ha pure il suo tipo dell'avaro; e il Naudet ha già confrontato l' avaro della commedia cinese *Lo schiavo delle ricchezze* (*Khau-thsien-nu*) con l' *Aulularia* di Plauto, nella sua introduzione all' edizione e traduzione del *Théâtre de Plaute*. Il nome dell' autore non si conosce; ma sembra difficile il supporre che la conoscenza più o meno diretta del tipo dell' avaro rappresentato da Menandro o da Plauto, o pure raccolto in alcuna novella indiana, non abbia data la prima inspirazione al dramma cinese. Ceu-yong, prima di mettersi in viaggio con la moglie e col figlio, nasconde tutto il suo denaro, e si reca alla città capitale, per ottenervi il suo dottorato. Intanto ch'egli si trova assente, il giovine disperato Ku-yin supplica il Dio Fortunio Tseng-fo-shi perchè gli venga in soccorso; il Dio gli concede, apparendogli in sonno, per vent' anni, l'uso del danaro che Ceu-yong ha nascosto. Con quell'usufrutto egli può, se vuole, arricchirsi. Quando i vent' anni passano, l' avaro muore, e l' occasione della morte, per quanto inverosimile, riesce assai comica. L' avaro finge di voler comprare una bell' anitra grassa già arrostita; la tocca, la preme, anzi la spreme; quando si trova aver le dita ben unte, la lascia stare e se ne torna a casa, ove fa cuocere del riso, e lo condisce con l' unto di quattro dita, un quinto dito unto riserbando per un'altra occasione. Dopo avere mangiato il suo

riso, s'addormenta; intanto ch'egli dorme, un cane viene a leccargli il dito. Il vecchio avaro, ridestandosi, s'accorge del furto dell'unto, e se ne sdegna e addolora tanto da ammalarsene, ed essere condotto a morte da quella malattia. Morendo, egli si raccomanda d'esser chiuso non in una buona cassa d'abeto, ma in un vecchio truogolo che si trova nella stalla. Osservandogli il figlio che sarebbe troppo corto il truogolo per accogliere il cadavere, il vecchio raccomanda di tagliare il cadavere in due, ma di farsi imprestare la scure del vicino per non consumare la propria, e per non dovere spendere a farla nuovamente arrotare, dopo aver tagliate ossa che dovrebbero essere, per la vecchiaia, alquanto dure.

Lo *schiavo delle ricchezze* ci mostra che i Cinesi posseggono nel loro teatro la così detta commedia di carattere. Tale è pure, sebbene ci presenti un carattere opposto, il prodigo, il *Lai-seng-ciai* ossia *Il debito da pagarsi nella vita futura*, dramma buddhistico, d'ignoto autore, probabilmente inspirato da una novella indiana. Il finanziere Long è uomo pio, devoto, compassionevole; tutto e tutti destano la sua compassione; per tutti egli è disposto a sacrificarsi; ma, con la stessa liberalità, insieme col proprio, egli sacrifica pure e disperde l'altrui. Ogni scena di questa commedia, senza intreccio, ma di carattere e di costumi, riesce un quadretto di genere.

Fra i drammi cinesi di carattere si cita ancora il voluminoso *Tong-thang-laon* ossia *Il figlio perduto*, di Thsin-kien-fu, un figlio prodigo cinese, che può avere ricevuto la sua prima inspirazione dalla para-

bola evangelica del figlio prodigo, fatta conoscere probabilmente ai Cinesi dagli antichi viaggiatori europei. Il Polo, il Marignolli, il Montecorvino non dovettero rimaner muti nel tempo in cui abitarono la Cina, e chi sa che da alcuno di essi, dal Polo specialmente, che rimase in Cina più a lungo degli altri, e che era buon novellatore, molte tradizioni europee non siansi comunicate ai Cinesi. *L'enfant prodigue* è il soggetto di una commedia del Voltaire.

Il Voltaire trattò pure un altro soggetto comune ai drammi cinesi, anzi parafrasò un vero dramma cinese malamente tradotto dall' Abbé Prémare, intitolato da lui: *L' Orphelin de la Chine,* e il Metastasio ne tolse l'argomento del suo *Eroe cinese.* Il titolo cinese del dramma è *Ciao-shi-cu-öl*, ossia *L' orfanello della casa dei Ciao;* ne fu autore Hi-kiun-tsiang; lo pubblicò tradotto nuovamente in francese il Julien nell'anno 1834. Questo lavoro diviso in cinque atti, appartiene alla serie de'drammi storici de' quali la letteratura cinese appare assai ricca; di tempo in tempo si solleva fino ad una certa altezza tragica, tanto che fin dal secolo passato un critico inglese, il dottor Hurd, nel suo *Discourse on poetical imitation,* confrontava con esso niente meno che l' *Elettra* di Sofocle (1).

Allo stesso genere tragico appartiene il dramma in cinque atti di Ma-ci-yuen intitolato *Hàn-kung-tser,*

(1) Di questo dramma, come dell' *Erede della vecchiaia* e degli *Affanni di Hàn,* trovasi qualche brano tradotto nel volume de' documenti di letteratura alla *Storia Universale* di Cesare Cantù.

ossia *Gli affanni di Hân.* Il Davis, che nell'anno 1829 lo pubblicò tradotto in inglese, lo faceva precedere dalle seguenti osservazioni: « Il dramma, *Gli affanni di Hân,* è rigorosamente storico, e si riferisce ad uno de' più interessanti periodi degli annali cinesi, quando la crescente effeminatezza della corte, e la conseguente debolezza del governo, diede animo ai Tartari di assalirlo, e dapprima obbligò al sistema temporeggiatore ed impolitico di propiziarsi i barbari con un tributo, il quale menò quindi alla caduta dell'Impero ed alla instaurazione del dominio mongolo. Lo scopo morale del lavoro drammatico è evidentemente quello di esporre le tristi conseguenze del lusso, dell'effeminatezza e dell'insipienza di chi regna

When love was all an easy monarch's care,
Seldom at council, never in awar.

« L'eroe, o, per dir meglio, il protagonista del dramma, salì al trono verso il principio dell'èra cristiana, intorno all'anno 42 innanzi l'èra volgare. La morte della signora Ciau-keun è un incidente prediletto nella storia, al quale pittori, poeti e romanzieri frequentemente ricorrono; la sua « tomba verdeggiante » esiste, come si dice, ancora, e rimane verde tutto l'anno, anche quando la vegetazione del deserto circostante è distrutta dal sole estivo. L'unità d'azione è ben conservata nel dramma, e le unità di tempo e di spazio meno violate che non siano di solito sulla nostra scena. La grandezza e gravità del soggetto, la condizione elevata e il grado de' personaggi, la catastrofe finale e la giustizia poe-

tica della sentenza, possono appagare il più rigido ammiratore delle leggi dell' estetica greca. » Il soggetto fondamentale mi sembra tratto dalle novelline popolari indiane; la fanciulla disputata è un argomento popolare nel mito; nel dramma cinese, di una fanciulla bellissima è invidiato il possesso da parecchi eroi, ciascuno de' quali la pretende per sè; essa, che ama l'imperatore de'Cinesi, vien finalmente destinata al capo de' Tartari; ma, sul punto d' essere guidata al talamo nuziale, si getta in un fiume e vi muore annegata. Il miracolo della tomba della fanciulla che verdeggia in mezzo alle sabbie, ci avverte che si tratta qui d' un racconto mitologico, al quale, passato in Cina, si diede, come spesso avviene, un colorito storico e locale.

I Cinesi sembrano avere trattato ogni genere drammatico, anche il dramma miracoloso o negromantico; lo stesso autore degli *Affanni di Hân* compose l'*Hoang-liang-mong,* ossia *La vita è un sogno,* dramma fantastico, pieno di strane apparizioni per opera di magìa. Il Klein raffronta con questo dramma *El magico prodigioso* di Calderon, e naturalmente anche *La Vida es sueño.*

Presso questi drammi superstiziosi, fantastici, negromantici possono essere ricordati i mitologici, di evidente origine indiana, col solito motivo delle ninfe o dee le quali appaiono sulla terra a disturbare le penitenze de' mortali; nel dramma cinese *Ciang-thien-sse* ossia *Ciang l'anacoreta,* invece di un giovine penitente, s' introduce, con lieve modificazione cinese, un giovine studente che deve prepararsi agli esami,

e dall'apparizione delle ninfe de' fiori e della loro regina viene distratto dallo studio, tanto che ne ammala, e non si trova alcuna erba che possa guarirlo, finchè l'anacoreta Ciang viene a dichiarare la vera malattia del giovine e l'unico modo di curarla. In altro dramma di Ku-tsö-kingi intitolato *Cing-non-liö* ossia *Le trasformazioni,* si celebrano le nozze d'un salice con un pesco (in cinese di genere femminino); di scena in scena, ora appaiono i due giovani amanti in figura umana, ora passano nella loro pianta prediletta, finchè nel quarto atto, diventano immortali e simili agli Dei.

Il signor Wells Williams ci ha pure, nella sua opera *The Middle Kingdom,* stampata nell'anno 1871 a Nuova York, dato saggio d'una piccola farsa indiana, una sola scena con due soli personaggi, umoristica, buffonesca, fondata in gran parte sulla mimica, e intitolata: *Il rammendatore di stoviglie rotte.* Il riparatore di cocci è un pensatore ambulante; è un giovine così travestito, come la signora che gli parla e gli ordina di rammendare un vaso rotto è una bella giovine travestita; i due giovani finiscono per riconoscersi e per sposarsi.

Da questa breve analisi d'alcuni drammi cinesi mi parrebbe lecito il conchiudere che, se i Cinesi arrivarono tardi a concepire la forma drammatica, appena l'accolsero, il popolo la predilesse; se essi non mostrarono nel loro dramma una grande elevatezza d'intendimenti, e se arrivarono di rado all'idealità, seppero pure rendere con sufficiente vivacità i sentimenti più forti e le scene più animate che agitano

la vita pur tanto convenzionale e monotona della Cina. Nessun dramma cinese è forse un capolavoro artistico, preso nel suo insieme; di rado vi è progressione d'azione e d'interesse; ma la varietà de' soggetti è tanta, e le scene, esaminate ciascuna per sè, sono di una tale evidenza, anzi, per lo più, di un tale realismo, che possiam dire veramente esser passata tutta quanta la vita del popolo cinese nelle sue rappresentazioni sceniche.

TEATRO GIAPPONESE

I Giapponesi non sembrano avere avuto un proprio teatro originale; come il primo teatro cinese fu improntato sull'indiano, così l'antico teatro giapponese sembra essersi svolto, principalmente, come una imitazione del teatro cinese: « I Giapponesi, mi scrive il dotto prof. Valenziani, fanno risalire l'origine del loro teatro all'anno 807 circa dell'èra nostra. Dapprima erano danze religiose accompagnate da cantilene; quindi, soprattutto dopo che la imitazione delle cose cinesi divenne grandissimo studio di quelli isolani, sembra che quelle rappresentazioni venissero sempre più accostandosi all'azione scenica come da noi s'intende, sino a che, sullo scorcio del secolo XVI o sul principio del secolo XVII, furono fabbricati proprii e veri teatri. Il teatro giapponese ha drammi eroici, drammi moderni, commedie e farse. Nella Corte imperiale si conservavano ancora, or sono pochi anni, le tradizioni delle antiche rappresentazioni e danze

religiose. » « Il verismo, e, nelle commedie, l'umorismo, soggiunge il dotto yamatologo romano, giungono talvolta ad un punto che non sarebbe tollerato da un pubblico europeo. Ma alcune scene sono commoventi; e vi sono spesso frasi ed anche intieri dialoghi che rivelano in chi li scrisse un vero istinto drammatico. »

Ma le più copiose notizie intorno al teatro giapponese le troviamo nel primo volume d'una bell'opera del Bousquet: *Le Japon,* pubblicata a Parigi nell'anno 1877, e in una lunga nota dei *Tales of old Japan* del Mitford (Londra 1871); da questi due recenti autorevoli scrittori io ricaverò pertanto il maggior numero delle notizie che seguiranno.

Dal nome *Shiba-i* (o *prati, luoghi erbosi*) dato ai teatri giapponesi, parrebbe che le più antiche rappresentazioni si facessero all'aperto, in forma di cori, o danze religiose, l'origine delle quali si fa risalire all'anno 805 dell'èra volgare, quando fu inventata la danza *sambasô,* come uno scongiuro contro i vapori pestilenziali che si levarono a Nara, nella provincia di Yamato. Una volta, in uno spianato erboso innanzi al tempio di Kofukugi, si operò, dicesi, quella danza; ed il vapore pestilenziale, in tal modo, venne dissipato; in memoria di quell'antica e fortunata azione mimica di scongiuro, si introdusse quindi, come un preludio alle rappresentazioni drammatiche giapponesi, l'uso di far danzare un attore vestito da vecchio, augurante lunga vita e felicità. A questa leggenda sulle prime ed elementari origini del dramma giapponese, se ne aggiunge un'altra, secondo la quale,

sotto l'imperatore Toba, nell'anno 1108, una donna di nome Iso-no-Zengi, si sarebbe travestita da nobile cortigiana, e, in tale travestimento, avrebbe inaugurata la danza scenica chiamata quindi col nome di *Otoko-mai* o *Danza d'uomo*. Singolare leggenda in un paese dove ora le parti di donna vengono rappresentate da uomini; tuttavia, non pare che sia stato sempre così a giudicarne dalla relazione del medico Kämpfer che riferirò più oltre.

Fu soltanto verso l'anno 1624, che un uomo, di nome Saruwaka Kanzaburo, aprì in Yedo, nella strada del ponte di mezzo, o Nakabaschi, il primo teatro, con una compagnia formata di due famiglie dette Miako e Icimura, contro le quali sorse, nel 1644, un'altra compagnia, quella di Yamamura, che aperse un secondo teatro rivale nella strada dei Segatori (o Kobiki).

Le rappresentazioni durano talora dalle sei del mattino alle sei della sera, precedute da rulli di tamburo, e dal preludio della danza Sambasô, e da altre cerimonie estra-drammatiche chiamate *Vaki-Kiyôgen*.

I soggetti delle produzioni drammatiche sono specialmente storici, sostituendovi nomi immaginarii a quelli degli eroi reali. La storia è riferita ne' suoi più minuti particolari, tanto che spesso si richiedono parecchie rappresentazioni per esaurire tutto un dramma storico. Il teatro è frequentato dal solo medio ceto e dal popolo, stimando i nobili abbassarsi assistendo col popolo ad una pubblica rappresentazione. Nella Cina abbiamo già osservato un simile pregiudizio de' mandarini confuciani contro

le democratiche rappresentazioni teatrali. Ciò non impedisce tuttavia che, di tempo in tempo, i nobili invitino attori ne' loro palazzi a recitare un genere speciale di componimenti mitico-drammatici, stimati classici, e chiamati *Nô*. Questi *Nô* rappresentano l'uscita della Dea del Sole dalla caverna nella quale stava chiusa; una favola che vuolsi fondata sopra un ecclisse. La prima parte è dedicata a propiziare gli Dei; la seconda, ove gli attori si mostrano armati di tutto punto, è intesa a spaventare i demonii e a punire i malfattori; la terza celebra il trionfo della luce e della virtù. Gli attori son mascherati, con vecchie maschere, che si conservano di generazione in generazione.

Quando il duca di Edimburgo fu a Yedo, furono rappresentate, nel palazzo del Principe di Kishiu, alcune produzioni drammatiche, delle quali il Mitford, che fu presente ad esse, ci ha dato un'analisi.

Il primo dramma intitolavasi *Haciman dell'Arco*. *Haciman* (1) è il nome col quale l'imperatore Ogin, che visse tra gli anni 270 e 312, venne divinizzato come Dio della guerra. Il dramma colloca l'azione nel secolo decimoterzo, quando, secondo la leggenda, Haciman, il misterioso protettore del paese, apparve con l'arco liberatore, travestito da vecchio.

L'eroe del secondo dramma era Tsunemasa, che visse, dicesi, nel secolo decimosecondo e morì in quelle guerre civili; fu specialmente destro suonator

(1) È singolare la somiglianza del nome di questo eroe mitico con l'*Aci* eroico del dramma guatemalteco.

di *biva*, una specie di liuto, dalle quattro corde. Nel dramma, lo spirito del morto Tsunemasa appare per ringraziare degli omaggi funebri che gli furono resi. Il coro canta le virtù di Tsunemasa, la sua benevolenza, giustizia, umanità, destrezza, sincerità; il suo amore per la poesia e per la musica; gli alberi, i fiori, gli uccelli, i venti, la luna, tutto lo affascinava. Il liuto di Tsunemasa, lui morto, continua a suonare, e i suoni di quel liuto imitano le voci della natura (1).

Graziosissimo l'idillio piscatorio intitolato *L'abito di piume;* un pescatare è affascinato dalle bellezze della natura, dai suoni che la natura manda; vede sospeso ad un albero un abito di piume, e se lo porta a casa come una reliquia. Quell'abito apparteneva ad una fata, la quale viene a ridomandar le sue piume, senza le quali essa non potrà rivolare al cielo; prima di restituire le piume, il pescatore si fa molto pregare, ed alfine consente soltanto a condizione, che, in premio, essa danzi e canti innanzi a lui. La fata o ninfa acconsente, e descrive col canto le bellezze del cielo in modo così vivace che il rapito pescatore crede veramente di trovarsi in cielo; ma, finita la danza, la ninfa si leva, e, volando sopra i monti, va a perdersi nelle nuvole.

Il quarto dramma *Nô*, di cui il Mitford vide la rappresentazione, s'intitola: *Il piccolo fabbro.* L'azione si riferisce al fine del decimo, o al principio dell'un-

(1) Forse il *sampo* dell'epopea finnica può essergli paragonato.

decimo secolo dell'era volgare. Il fabbro Munecika riceve l'ordine di fabbricare una spada meravigliosa per l'imperatore; una volpe travestita da giovine uomo viene a compiere l'opera magica.

Fra i drammi *Nô* di carattere grave e religioso si rappresentano piccole farse, in costume contemporaneo, e senza maschera. Due di queste farse furono rappresentate innanzi al Duca d'Edimburgo, intitolata l'una *L'inchiostro che imbratta*, con tre personaggi, una signora galante, un signore, e il suo servo, una specie di Davo o di Leporello, conosciuto nelle commedie giapponesi col nome di Tarokagia. I due si vendicano della dama facendo che ella si lavi il viso nell'inchiostro credendo lavarsi nell'acqua; l'altra, *Il furto della spada*, goffa pagliacciata, ove si rivede il servo Tarokagia che, volendo pel suo signore rubar la ricca spada d'un forestiero, perde invece la spada del proprio padrone.

Il signor Bousquet, dopo averci descritto l'aspetto esterno de' teatri giapponesi, ci introduce sul loro palco scenico, con la descrizione che segue:

« L'arte del macchinista progredì maggiormente nel Giappone che in Cina, e si lascia indietro d'assai la grossolana forma di rappresentazione scenica del teatro shakespeariano. Se la decorazione, come tutti i disegni giapponesi, pecca per la prospettiva, gli accessorii, per lo meno, sono esatti ed anzi improntati dal carattere di un realismo eccessivo. I cambiamenti a vista s'operano col mezzo di un asse che gira, simile a quelli delle nostre ferrovie, che comprende tutta la scena in un semicircolo anteriore;

esso gira ad un segno dato, porta via tutti i personaggi, fra i quali il dialogo sembra continuare, poi viene a presentare il semicircolo opposto, ove altri attori stanno già conversando. Un altro mezzo scenico più bizzarro è l'*ombra*. Non posso chiamare altrimenti questo individuo, vestito, incappucciato di nero, che se ne sta dietro l'attore, ne segue ogni movimento, come una vera ombra. Gli passa tutto quello che gli può occorrere per la scena, gli porge un piccolo sgabello, perchè possa sedersi non visto, invece di accoccolarsi incomodamente sui piedi. L'occhio ha bisogno d'avvezzarsi per sostenere la presenza di una tal forma nera sulle tavole del palco scenico. Ma in teatro, non è forse tutta una convenzione? Questa convenzione ammessa, l'ombra rende grandi servigi: tra gli altri, quando la luce del giorno cala, quella di tenere attaccata in cima ad una pertica una candela quasi sotto il naso dell'attore, per rischiararne i gesti ed il volto.

« Ma perchè, domandavo io ad un celebre attore, Sogiuro, levate voi tanto la voce e vi dimenate tanto nelle vostre parti tragiche? Non mi pare che un *daimio,* od un soldato parli così. « No, egli mi rispose; ma, se parlassero sulla scena come parlano tutti, chi potrebbe riconoscere in essi degli eroi? » Questa risposta contiene ad un tempo il segreto dell'arte scenica e quello dell'arte drammatica de' Giapponesi. Essi sentono, in modo confuso, che, al disopra del livello comune delle passioni umane, se ne agitano delle più forti e delle più nobili che appartengono al dominio del dramma, che, al disopra dell'uomo

volgare ve n'è un altro che bisogna scoprire e rappresentare. In una parola, essi cercano l'ideale; ma in questa ricerca stessa essi si smarriscono. L'estremo Oriente, convien pur dirlo, non conobbe la semplice ed ignuda bellezza de' Greci, privilegio della stirpe ariana; il concepimento del mondo superiore non si tradusse per esso che nell'informe ingrossamento del reale. Al di là della trivialità quotidiana trovò il mostruoso. Credette creare il bello, tentando l'enorme, e ottenere ammirazione, destando stupore, e commuovere spaventando. Gli attori rincarano ancora la dose degli autori; non basta che gli eroi versino i loro lamenti o le loro furie in monologhi che non hanno fine; bisogna che gli interpreti li recitino con un'enfasi ed una esagerazione insopportabili. La voce, ora enfiata, ora cavernosa, ora s'alza, scoppia, rimbomba, ora si abbassa e si perde in note sorde, gutturali, quasi impercettibili. Non si tratta tanto di una declamazione quanto di una melopea, nella quale una malintesa armonìa imitativa vorrebbe tener posto della elocuzione. I gesti sono abbandonati al talento d'ogni attore. Se l'eroe è in collera, non cercate in esso Otello, e neppure Triboulet; la schiuma gli viene alla bocca; egli rugge, si dimena, s'accascia per risollevarsi furibondo, mostra i denti, gira gli occhi, si strappa sul serio i capelli, si torce in convulsioni spaventose, poi riprende fiato per abbandonarsi al parossismo della rabbia. « Leone, tu hai ben ruggito! » sembra gridargli la folla, ed allora, per forza, cade la tela, per interrompere una pantomima senza conclusione, che abbatte l'attore prima

di saziare il pubblico. Talvolta, invece, l'arrivo di un nuovo personaggio fa rientrare in sè stesso l'energumeno che pareva impazzato, ed eccolo, senza alcuna transizione, riprendere il dialogo sopra un tono perfettamente tranquillo, sedersi, fumare la pipa e discorrere nella forma più naturale e disinvolta, come se nulla fosse stato. Si comprende, del resto, come una tal mimica eccessiva non possa tollerarsi per tutta una giornata; perciò, molto spesso, viene interrotta da episodii comici, un po' prosaici, ma d'una gaiezza che scoppietta, recitati con una naturalezza che fa scoppiar dal ridere il pubblico generalmente freddo innanzi alle scene tragiche. Questa parte del melodramma ha poi il vantaggio di essere scritta in volgare, accessibile a tutto l'uditorio, mentre che la tragedia ammette soltanto lo stile alto, che il volgo non comprende. »

Concorda in parte la descrizione seguente degli spettacoli teatrali giapponesi, del medico tedesco Engelbrecht Kämpfer, che visitava, sul fine del secolo decimosettimo, il Giappone. Noi vediamo in essa rappresentate le compagnie ambulanti, col teatro mobile, ch'è il secondo stadio per cui il teatro giapponese dovette passare prima d'arrivare al teatro stabile. Di più, ha da essere cinese l'uso d'adoprar cortigiane per la scena, accennato dal dottor Kämpfer. « Le commedie, egli scriveva, sono produzioni teatrali rappresentate da dieci o dodici persone. L'argomento vien tolto, per lo più, dalla mitologia e dalla storia eroica. Le loro virtù più notevoli, le loro grandi imprese, le loro storie amorose sono

esposte in versi da ballerini; altri però li accompagnano con strumenti musicali. Quando il contenuto è molto serio e commovente, arriva tosto sulla scena un commediante, e diverte gli spettatori con grosse facezie per esilararli. Alcune di quelle produzioni rassomigliano ai nostri balletti con pantomime. Poichè que' ballerini non parlano, ma cercano, travestendosi, gestendo, coi loro lazzi e con l' aiuto di strumenti, far intendere, quanto più naturalmente si può, il soggetto, con mutazioni di scenarii, di fantasmagorie, imitazione di fenomeni naturali. Gli attori sono, per lo più, giovani cortigiane, educate apposta nelle case di prostituzione, e fanciulli della strada, a spese della quale si mantiene lo spettacolo, vestiti bene, ciascuno secondo la sua parte. La strada a spese della quale si fanno i divertimenti, ordina una solenne processione in questa forma. Precede un ricco ombrello, come sacro palladio della strada; sopra di esso sta scritto il nome della strada in festa. Seguono musici mascherati, con flauti e tamburi, che fanno tutti insieme una musica che assorda. Seguono i macchinisti teatrali, con l' occorrente per la scena. Uomini forti trasportano gli arnesi più gravi; i fanciulli della strada portano bastoni, sedie, fiori e simili. Vengono quindi gli attori ed infine i festaiuoli, gli abitanti della strada, vestiti de' loro abiti migliori. Le danze sulla strada durano tre quarti d' ora all' incirca. Dalla strada che fa la festa la processione muove alle altre strade, per tirarsi dietro altra gente, cercando ogni strada di superar l' altra. Le processioni e gli spettacoli incominciano di buon mattino; verso il mez-

zogiorno tutto è finito. Ogni anno si rinnovano le macchine, le rappresentazioni, le danze, poichè i Giapponesi amano le novità. » Le feste sceniche si celebrano specialmente in onore delle anime dei trapassati; secondo Kämpfer, gli spettacoli ai quali egli fu presente erano celebrati per la festa della nascita di Suwa, che passa come un Dio della caccia e Gran Cacciatore (una forma del dio Çiva indiano e del figlio di lui Karttikeya, dio della guerra).

Non può sfuggire a chi abbia letto le parole del Kämpfer che precedono, la grande somiglianza dell' uso medioevale delle nostre città italiane, ove ogni strada, come un villaggio a sè, celebra la festa del suo patrono. cercando vincere, per lo splendore delle processioni, delle rappresentazioni e de' giuochi, le strade rivali. Tutto il mondo è paese, e l'osservatore può sempre, sotto la varietà apparente delle forme, scoprire l'unità psicologica del movente popolare.

Rodolfo Lindau, nel suo *Voyage autour du Japon,* trovò ancora vivo l'uso de' teatri mobili; ma le compagnie si componevano di tre soli attori, che erano tre fanciulli, mimi infelicissimi; la rappresentazione durava da quindici a venti minuti. Finita la rappresentazione in una strada, si recavano coi loro attrezzi in altra strada per rinnovare lo stesso spettacolo, una pantomima grottesca, della quale il Lindau ci ha pure conservato il soggetto. Due giovani si amano; un vecchio contrasta il loro amore; la fanciulla fa cadere il vecchio a terra; il giovine lo ammazza. Poco dopo si vede apparire il morto, nel costume di un Dio, e benedice la coppia innamorata, che non mostra

alcun rimorso per quell'assassinio; anzi i due giovani tripudiano in un' allegra danza. Il soggetto di una tal pantomima potrebbe essere mitologico, come accade nel maggior numero delle rappresentazioni drammatiche giapponesi. Il mistero religioso fu il principio drammatico giapponese, come lo fu probabilmente del dramma indiano, del dramma greco, del dramma cristiano. La conoscenza del dramma realistico cinese, invogliò pure i Giapponesi a tentare il dramma profano, il dramma storico; ma fu mantenuto, nella composizione di tali drammi, lo stesso procedimento artistico col quale si ordinarono gli antichi misteri; la leggenda si mantenne intatta, prendendo una forma dialogica grave, lenta, quasi epica.

Nell' analisi seguente del dramma epico giapponese fatta dal Bousquet noi possiamo anticipatamente ritrovare le ragioni estetiche le quali informano il dramma guatemalteco che ritengo, pel suo soggetto e pel suo carattere, di origine asiatica, anzi proveniente, come la civiltà che rappresenta, dall' estremo Oriente. « Quando l'autore giapponese, scrive il Bousquet, ci fa assistere alla preparazione di una vendetta, motivo ordinario di quelle epopee dialogate, segue il suo eroe di passo in passo, di giorno in giorno, non risparmiandoci nè un discorso, nè un banchetto, nè un solo episodio conservati dalla memoria degli uomini, non sacrificando alcuno degli incidenti che fanno languire l' attenzione dello spettatore. In generale, al fine del secondo atto, l' azione non è proceduta più in là di quello a cui fosse giunta col fine del primo atto; o, per dir meglio, non vi è

azione vera, ma soltanto una serie di quadri, dove i varii personaggi espongono distesamente i loro sentimenti. Invano s' attenderebbe una di quelle scene così frequenti sui nostri teatri, attorno alle quali si annoda e si scioglie tutta l' azione drammatica, e su cui si fonda il vero interesse del dramma. Perciò nello spettacolo giapponese non conviene cercare quelle vive commozioni, che fanno prorompere tra noi in applausi improvvisi, quando l' autore colpì giusto; ma più tosto il piacere che produrrebbero quadri viventi, che rappresentassero le grandi scene della nostra storia. Quindi, per mancanza di tipi, di situazioni, di dati tragici, nessun intreccio che corra per mille peripezie; nessuna passione che si svolga in situazioni diverse; eroi che talora si moltiplicano ed incidenti senza alcun rilievo drammatico. La lotta dell' eroe contro il destino, in cui trovasi tutto l' interesse di un vero dramma, s' interrompe tante volte, e si muove così lenta e si spezza tanto, che l' uditore fuorviato non può più interessarsi per nessuno. Un esempio spiegherà meglio questo particolare. Nel dramma di *Tsiushingurai*, il primo eroe muore; vien dimenticato a vantaggio di un secondo eroe che vuole la stessa cosa, ma s' apre il ventre per disperazione e cede il posto ad un terzo eroe. Dov' è dunque il merito di questi componimenti? Nella sola verità dei sentimenti e nella sincerità dei particolari e dei costumi. Tutto si svolge come nella vita. Il pubblico non ha bisogno di prepararsi ad alcuna sorpresa, poichè non vi sono sorprese. Le passioni seguono il loro corso naturale, secondo le

leggi della morale nazionale ufficialmente riconosciuta. Si sacrificano la vita e i proprii affetti al pensiero della vendetta; si perseguita il nemico senza pietà e senza tregua; si è magnanimi nella vittoria, pieni di fierezza nella sconfitta, intrepidi sempre. Invece di studiare con mente curiosa il cuore umano per scoprirne e analizzarne i moti secreti, lo scrittore si appaga di esporre nella loro nudità i casi comuni della vita quotidiana, limitandosi ad una certa morale cavalleresca di convenzione. Il popolo, i servitori parlano secondo la loro condizione; l'ostessa de' tempi di Yoritomo è ancora la stessa che si ritrova oggi nel Giappone. Questa giustezza di tono e di misura, se abbassa l'arte al livello dell'imitazione, la protegge contro gli eccessi e la dispensa dalle preparazioni necessarie ai colpi di scena. Se una donna colpevole si mostrasse sulla scena di Yeddo, non sarebbe necessario mostrar prima in qual modo il marito le perdonerebbe, poichè il marito, invece, la ucciderà. Si comprende da ciò di qual soccorso siano pitture così fedeli per la storia particolare dei costumi e quale interesse può trovarvi un forestiero. »

Il signor Bousquet trovò nel Giappone popolarissima ed in gran voga una tragedia intitolata *La Vendetta di Soga*, della quale ci diede una estesa analisi, e della quale recherò qui un compendio.

L'azione risale al tempo di Yoritomo, nel secondo secolo dell'èra volgare. La vendetta n'è il movente; Confucio stesso lasciò scritto: « Voi non potete vivere sotto lo stesso cielo ove vive l'uccisore di vostro padre. » Le *Cento Leggi* di Gongensana proibi-

scono soltanto *la grande vendetta,* che consiste nello sterminio dell' intiera famiglia del nemico; questo correttivo basta a mostrarci la legalità della vendetta individuale, presso i Cinesi ed i Giapponesi.

Al tempo dell' azione drammatica che si svolge nella *Vendetta di Soga,* il Giappone è già uscito dalle sue grandi guerre civili. Il shogun Yoritomo va alla caccia del cervo ne' monti; lo accompagna come gran cacciatore il generale in capo principe Kudo, l' uccisore di Soga. I due figli di Soga, Goro e Juro, con le loro guardie fedeli Dosa e Onivo, si preparano a vendicare il padre, ad uccidere Kudo. Le genti di Kudo incominciano a contendere con le genti di Soga e a maltrattarle; ma il giovine principe Inobumaro, figlio di Kudo, dall' animo mite e conciliativo, sospende la lite, dicendo: « Io sono incaricato dal padre mio d' impedire che si maltrattino i viaggiatori; lasciate in pace quest' uomo. S' egli è un servitore di Soga, battendolo, voi irriterete soltanto i suoi padroni contro mio padre. »

Segue un altro episodio; Katakae, sorella dei principi Soga, viene in una gola di monti assalita dai briganti, insieme con la sua ancella; essa si prepara a difendersi, poichè le nobili giapponesi imparano la scherma, quando arriva la guardia fedele Onivo e mette in fuga i briganti, liberando la principessa. Ma Onivo non ha intiera la fiducia di suo fratello Dosa; questi teme che per l' indomani Onivo non sia pronto per la vendetta; e lo sfida a un giuoco di scherma, che si fa in modo coreografico, molto analogo a quello che ci viene rappresentato nel dramma

Guatemalteko. I due fratelli giuocano di scherma coi loro bastoni; al fine del giuoco, Dosa è lieto di riconoscere che suo fratello Onivo è un guerriero valente. Nel secondo atto, nell' antica dimora abbandonata dei principi Soga, si preparano le cerimonie funebri in onore dei trapassati; si tratta di decidere se i due figli di Soga prenderanno parte alla vendetta, o se dovrà incaricarsene il solo figlio primogenito; la loro madre Manko è ancora viva; e due campagnuoli vengono per la cerimonia funebre ad offrirle uova e pasticci. La principessa Katakae viene a rendere omaggio a sua madre; il dialogo delle due donne ne mostra l' abbattimento. Questo dialogo, osserva il Bousquet, ci fa conoscere un particolare, degno di venir ricordato, cioè, che la vedova è colpita da una specie di cecità, poichè, al morir del giorno, deve caderle come un velo sugli occhi. Sopraggiunge un terzo figlio di Soga, Zenzibos, prete. Anche Goro, il secondogenito, era stato dalla madre destinato allo stato ecclesiastico; essa mostra così di voler sottrarre i suoi figli tenerelli al pericolo e conservarli; mentre, armati fin da fanciulli, essi penserebbero soltanto a vendicarsi; ma Goro vuole risolutamente prender parte alla vendetta; la madre gli dice piangendo: « Quando tu sarai morto, quando saranno morti i tuoi fratelli, chi rimarrà dunque per continuare l' illustre nome di tuo padre, e per compiere sull' ara mortuaria i sacri riti che oggi noi celebriamo? Rispetta la volontà di tua madre, o ricevi il tuo castigo. » Essa si accosta vacillante con un bastone in mano. La scena è solenne. Nessuno osa arrestare nel suo ri-

spettabile cordoglio la vecchia madre; il figlio s'inginocchia, essa fa atto di colpire; ma, essendo venuta la sera, la povera donna divien cieca e si ritrae sostenuta dal braccio della propria figlia. Approfittando della cecità materna nella notte, il fratello Zenzibos, ch'è destinato prete, si rade i capelli, e si veste da soldato, per far credere alla madre ch'egli è Goro pentito di averle disobbedito. La commozione, scrive il Bousquet, è irresistibile, innanzi a questa scena di una biblica ingenuità: « Finalmente io ritrovo, ella dice, il figlio mio; ma vedo meglio che non v'immaginiate; per diciott'anni, io ti nascosi nell'ombra d'un tempio e tu credesti di non essere amato; tu sei, fanciullo, uguale agli altri; ma io dovea pure salvarti da te stesso, dalla tua propria impazienza. Oggi io sono tranquilla. I tuoi torti sono perdonati. Da lungo tempo io conservo per rivestirtene, quando ne fosse venuto il tempo, gli abiti che convengono al nuovo tuo stato. Si vada a cercarli. » Si recano ricche vesti; ma quale non è la comune sorpresa vedendo che essa offre a Goro, non già abiti sacerdotali, ma un bel costume di guerra. « Eh via, soggiunge la madre, quantunque la mia vista sia debole, io so ancora distinguere la verità da una pia menzogna; ho compreso ogni cosa; avevo voluto sottomettervi a quest'ultima prova; io so ora quale sarà la vostra energia. Io stessa vi mando alla pugna; accompagna pure tuo fratello alla caccia di domani, e la grande ombra di Soga sia da voi pacificata. » Le due guardie, i due *samurai*, Onivo e Dosa, domandano licenza di prender parte all'intrapresa. La

madre Manko permette loro di seguire i figli fino all' ultima stagione; quindi, non potendo, per la cecità notturna, vedere il suo Goro, vuole almeno udirne la voce, ed egli canta così:

> Nel cielo splende la luna
> Come un arco d' argento
> Simile a saetta,
> La mia vendetta porterà pure
> Il mio nome al di sopra delle nuvole.

I figli si congedano dalla madre e partono per la pugna; appena essi si sono allontanati, Manko si scioglie in pianto. Qui il Bousquet, molto opportunamente, si domanda: « È forse a Don Diego (del *Cid*), o al vecchio Orazio, o alla madre de' Maccabei che conviene paragonare questa donna preparata a veder la morte del proprio figlio, dopo averne fatto un vendicatore e averlo mandato essa stessa alla pugna, sì che il focolare domestico rimanga quasi deserto?

> Et ce fer que mon bras ne peut pas soutenir,
> Je le remets au tien pour venger et punir.
> Va!.....

Il terzo atto ci trasporta nel campo di caccia del principe Kudo, che il primogenito di Soga, Juro, viene esplorando. Invitato ad entrare, trova il principe Kudo seduto in mezzo ad una splendida assemblea e disposto a fargli onore; il giovine dissimula ancora il suo fiero proposito. « Noi assistiamo, prosegue il Bousquet, ad una scena ironica che si po-

trebbe curiosamente raffrontare con le scene dello stesso genere che ci offrono nel teatro francese *Athalie, Le Roi s'amuse,* ed altri drammi. Si rileva da essa quanta insolenza e malvagità può nascondersi sotto le forme ossequiose della cortesia giapponese.

« Io ho molto conosciuto il padre vostro, dice il *Daimio;* voi gli rassomigliate in modo che colpisce. » Un compagno del *Daimio* soggiunge: « È vero; si direbbe lo stesso uomo; vive egli ancora? » « No. » Il principe Kudo ripiglia: « Venite a vedermi di tempo in tempo; voi mi farete sempre un vivo piacere. »

Dopo un lungo discorso evasivo, Kudo finisce col dichiarare al suo nemico ch'egli ne conosce i segreti intendimenti, ma che si trova troppo ben difeso per temere alcun danno; meglio sarebbe dunque cedere, ed entrare al servizio di Kudo. Juro risponde: « Non posso prendere un tale impegno, senza prima consultare mio fratello. » Ma le donne si annoiano a que' discorsi e vogliono che ricomincino i giuochi. Kudo invita Juro alla danza col tamburello, intanto che egli stesso, battendo un altro tamburello, gli danza contro, in modo analogo a quello che ritroveremo nella danza del dramma guatemalteco. Tutti ammirano la sua destrezza; ma appena egli è partito, un compagno del principe Kudo gli fa osservare che la danza scelta dal giovine Juro era allusiva al destino riservato a Kudo, rappresentando Rogei, un Cinese che sognò di regnare per cinquant' anni e svegliandosi si ritrovò povero e misero. Invita quindi Kudo a guardarsi. — Muta scena, i due fratelli si ritrovano

e si consultano. Sull' ultimo momento, licenziano i loro due fedeli *samurai*, per accingersi alla suprema vendetta. La quale alfine si compie, ma, nella lotta, Juro è ucciso, Goro vien fatto prigioniero e condotto innanzi al principe Yoritomo, ch' egli avea pure voluto uccidere, per essere giudicato. La scena è grandiosa e piena di passione. Termina col perdono generoso delle offese da ambe le parti, avendo il superstite Yoritomo non solo perdonato a Goro, ma colmata di beneficii la madre di lui; Goro, a tanta generosità, finisce col darsi per vinto, e il lungo dramma, che celebra la vendetta, finisce in modo conforme alla mitezza dell' indole de' Giapponesi, fieri, sanguinarii in guerra, umanissimi in pace.

Il Bousquet, d' accordo con altri scrittori europei che ebbero il privilegio d' assistere a rappresentazioni sceniche giapponesi, mette al di sopra del dramma la commedia giapponese. « Gli argomenti, egli scrive, sono tolti dalla vita domestica, e i personaggi osservati con finezza; l' azione non più impacciata dalla fedeltà storica come nel dramma, procede più unita e più serrata. La giustezza de' caratteri e de' sentimenti non è minore; essa spicca tanto più, in quanto che, messi da parte i tipi leggendarii e i grandi sentimenti convenzionali, si hanno a studiare soltanto semplici mortali e passioni comuni. Il tono riesce infinitamente più semplice. » E' pare che i Giapponesi posseggano in un grado eminente la forza comica e il genio della caricatura, e che anche gli attori comici abbiano una eccellenza speciale. Ma non di tutto essi ridono; la famiglia, per esempio, è

sacra, e non può esser violata; come in Grecia ed a Roma, e nelle commedie italiane del cinquecento, e non di rado nell' India ed in Cina, le protagoniste delle commedie cinesi sono cortigiane, in ispecie della classe più eletta, le cortigiane che sanno pure cantare e suonare.

Una tal cortigiana è pure l' eroina della commedia, di cui il Bousquet ci offerse un' analisi, intitolata *Kami-ya Giyè* ossia *Giyè il cartolaio*, che rassomiglia talmente alla *Dame aux Camélias,* da parerne, nelle scene essenziali, una contraffazione.

La *ghesha* o *cantante O'haré* è amante riamata dal povero cartolaio Giyè che ha moglie. Il cartolaio vorrebbe farne una *mekakè* ossia una concubina, grado più elevato della *ghesha;* ma gli manca il danaro per riscattarla da quello stato servile; già, per la *ghesha*, egli s' indebitò, incontrando la disapprovazione della sua moglie legittima e di tutta la propria famiglia da lui rovinata. Allora il padre del giovine interviene per staccarlo dal suo funesto amore, facendo appello alla generosità della giovine cortigiana, la quale si fa disprezzare dal giovine Giyè da lei amato perch' egli cessi d' amarla, e ritorni fra le braccia di sua moglie la quale pure avea scritta una lettera eloquente di scongiuro alla bella cortigiana. L' elemento comico è rappresentato da un servo venale, e dal grottesco e ricco Kahè, uno degli adoratori della bella cortigiana e che essa respinge da sè.

Nei templi giapponesi si rappresentano ancora pantomime religiose che ricordano al Bousquet i nostri

misteri medioevali. Sono farse grottesche, in costume, con maschere, rappresentate al suono di una musica assordante. « In una notte d' estate, scrive il Bousquet, io passavo a una ventina di leghe da Yedo, presso uno di que' luoghi sacri, quando fui attirato verso il centro d' un bosco di abeti da una musica bizzarra e, a quell' ora, inesplicabile. Delle ombre andavano e venivano, ed una folla mormorante sembrava correre a non so quale notturna tregenda.

« Era una festa che si celebrava al lume di faci accese in onore di Fudosama. Ma vi è di meglio. Ecco non più il medio-evo, ma l' antichità greca che sfila innanzi a voi in quel quadro che si trasforma, ricco di ricordi e di richiami ad una civiltà primitiva. Non si direbbe che s' avanza il carro stesso di Thespi preceduto da una gran folla che, urlando, batte i tamburelli, seguita da un carro che sessanta giovani vigorosi trascinano ? Su quel palco ambulante giovani attori danzano, gestiscono e cambiano spesso le loro maschere grottesche. Oggi sarà la corporazione dei falegnami, domani sarà quella de' barcaioli, dei mercanti di panni o un' altra qualsiasi che celebra la sua *matsuri*, e fa passeggiare così per la città uno o due carri ambulanti, talvolta per parecchi giorni di seguito. » Le compagnie fiorentine de' maggi e de' canti carnascialeschi, le rappresentazioni delle arti già segnalate a Damasco e che sopravvivono ancora in alcune città del mezzogiorno e della Germania trovano dunque il loro riscontro fin nell' estremo Oriente.

Secondo una leggenda mitica giapponese, le industrie, da prima divine, poi umane, si unirono per

costruire il primo teatro celeste, costruito perchè Amateras, la gran Dea luminosa del cielo, uscisse dalla caverna, evocata da una musica meravigliosa. La Dea, nella quale è troppo facile il riconoscere l'aurora, la splendida ballerina dell' olimpo vedico, appena vien fuori, vede danzare ignuda, su quel primo teatro, una Dea bella al pari di lei, e ne sente pronta invidia, ma sorride quando s' accorge ch' è una illusione, ch' è la propria immagine riflessa nel limpido specchio del cielo. Ed ecco in qual modo, per mezzo d'un mito d'origine vedica, noi possiamo riannodare all' India tutta la tradizione delle origini del teatro orientale, per ciò che riguarda, in ispecie, il movimento che si fece da occidente ad oriente. Questo stesso movimento tradizionale si dilatò, come vedremo ne' due seguenti capitoletti, ed ebbe uno strascico fino ai lidi occidentali dell'America.

---

(1) Non conoscendo che alcun dramma giapponese sia stato tradotto in alcuna lingua a me intelligibile, mi dispiace non poterne recare alcun saggio nel *Florilegio*. Spero, tuttavia, che il nostro prof. Valenziani, che s'occupa con particolare amore della letteratura drammatica del Giappone, mi porrà, se Dio mi darà vita, fra qualche anno, in condizione di colmar questa lacuna; bastino intanto, per ora, i pochi brani che si trovano nell'analisi sopra riferita della *Vendetta di Soga*.

TEATRO GUATEMALTEKO

Gli antichi Tolteki dell'America centrale, e gli antichi Azteki del Messico, i quali, secondo ogni probabilità, come gli Inca peruviani, vennero nel medio evo a dominare una gran parte dell'America, dall'Asia Orientale, forse già convertiti al buddhismo, come gran parte degli abitanti di Giava, dell'Indo-Cina, del Thibet e della Cina, già, prima della conquista spagnuola, conoscevano il ballo e la musica, e, come nella Cina e nel Giappone, nelle loro feste accompagnavano col canto, con strumenti musicali, con danze, antiche pantomime divenute vere e proprie scene drammatiche, anzi veri drammi. « Que'dialoghi, in forma di recitativi, scrive Brasseur de Bourbourg nella sua introduzione al *Rabinal-Achi, ou le Drame-Ballet du Tun, pièce scénique de la ville de Rabinal* (Paris 1862), composti in onore dei numi o degli eroi, erano, come il *Rabinal-Achi*, veri drammi. » Da più secoli, l'ingegno degli Americani si è eser-

citato in vere produzioni teatrali per le quali si fabbricavano speciali edifizii. Consistevano, per lo più, in una terrazza scoperta, inalzata in una parte del *tiankiz* o mercato, nel cortile d' un palazzo o d' un tempio, ed abbastanza elevata perchè gli attori potessero esser veduti dal pubblico. Il teatro principale dell'antico Messico — Tenochtitlan — sorgeva nel gran mercato del quartiere detto di Tlatitolco; secondo la relazione di Cortez, era opera muraria; la scena aveva un' altezza di tredici piedi ed una larghezza di trenta passi. Ne' giorni di spettacolo, si ricopriva con un padiglione di fogliame, analogo a quelli che si usano anche oggi nelle processioni campestri, e si ornava il proscenio di grandi alberi alla veneziana, con bandiere sventolanti, che rappresentavano gli animali favolosi, insegna della città. L'Acosta, parlando de' giuochi che si compievano a Sholula in onore di Ketzalcohuatl, aggiunge: « Nel cortile del tempio di questo dio, vi era un piccolo teatro di trenta piedi quadrati, costrutto ed imbiancato con molta cura; provvedevano a conservarlo pulitissimo, e, in occasione dello spettacolo, l' ornavano con verdi ramoscelli, archi di piume e ghirlande di fiori, collocando, nel mezzo, uccelli, conigli e molti oggetti curiosi. Dopo aver mangiato, la folla vi accorreva. Gli attori si presentavano al pubblico, contraffacendo, in scene grottesche, i sordi, i malati, i ciechi, gli zoppi che si recavano al tempio per implorare dagli Dei il ritorno della loro salute. I sordi interrogati rispondevano, imitando il suono della tosse cavallina; altri, a seconda della loro malattia, in modo

da esilarare gli spettatori. Dopo queste prime scene buffonesche, venivano innanzi altri attori, travestiti stupendamente in varie forme d'animali, gli uni in scarabei, in rospi, in lucertole, gli altri in quadrupedi o anfibii, manifestando, in varii dialoghi, la natura degli animali che venivano a rappresentare. Tutti sostenevano la loro parte con molta destrezza ed erano frequentemente applauditi. Alunni del tempio, con ali di farfalla o d'uccello a più colori, uscivano quindi, arrampicandosi sugli alberi, ove i preti gettavano loro, motteggiando, delle palline di terra. La rappresentazione terminava con una danza generale, alla quale prendevano parte tutti gli attori che erano compresi nello spettacolo, che si rinnovava in ogni festa solenne. » Questa descrizione dell'Acosta, ricorda i primi esperimenti scenici dei Greci e dei Giapponesi; convien qui aggiungere che, in tutti i drammi o balli dialogati, gli attori si servivano sempre di maschere di legno benissimo scolpite e dipinte, in conformità della parte che dovevano sostenere, costume che si ritrova ancora nel maggior numero di feste di tal genere nell'America Centrale. Gli autori spagnuoli lodano tutti i balli storici de' Messicani e dei Guatemalteki de' quali furono frequenti testimonii. Alcuni balli sono privi di recitativi, veri balli, nei quali la sola mimica si unisce con la danza. I Maya li chiamano col nome di *balzam* o *buffonata*, i Kicé, *kayik* ossia *spettacolo*. Il capo dell'orchestra che era, ad un tempo, direttore scenico, aveva nel Yucatan il titolo di *Holpop*, o capo della stuoia, perchè, in tal qualità, aveva, come i principi, il di-

ritto di sedersi sopra una stuoia. Anche ora, come un tempo, è affidata a lui la cura di ammaestrare attori e ballerini; egli è il custode di tutte le tradizioni storiche e sceniche del paese. Egli ha il privilegio di mettere in iscena, di dare il segnale del canto e della musica, nelle rappresentazioni d'ogni genere, e tiene in custodia i costumi e gli strumenti. Tutti lo rispettano; lo salutano per la strada, gli cedono il primo posto; a segno che, anche quando il Messico e l'America Centrale furono sottomessi alla Spagna e il tempio degli antichi numi dovette cedere i suoi diritti alla Chiesa Cristiana, l'*Holpop* continuò a ricevervi da' suoi concittadini gli stessi onori.

L'abate Brasseur de Bourbourg, che fu già amministratore della chiesa di Rabinal, ci ha fatto conoscere il modo con cui egli venne, da prima a conoscenza, quindi in possesso del dramma *Rabinal-Aci*, ch'egli pubblicò e tradusse dalla lingua kicé in francese. Avendo egli guarito un indigeno di Rabinal, questi, per riconoscenza, in unione con altri tre indigeni, Bartolo Ziz, Colash Lopez e Tecu, si decise a fargli conoscere il dramma ch'egli avea rappresentato nella sua prima gioventù, avendolo imparato dal padre e dall'avo per tradizione. L'abate Brasseur lo scrisse per intiero sotto la loro dettatura; e poi ottenne di assistere ad una nuova rappresentazione di esso, obbligandosi egli a farne le spese. « Il sabato 19 gennaio 1856, tutto era pronto per la prima rappresentazione pubblica. Nel pomeriggio, fui pregato di recarmi alla chiesa, dove i varii perso-

naggi mi attendevano per ricevere la benedizione. Vestito di rocchetto e di stola, entrai nel tempio. Era pieno di gente. Gli attori erano tutti coperti de' loro nuovi costumi, con la testa cinta de' loro diademi di piume disposte a ventaglio, non quali si vedono nell'opera *Fernando Cortez*, ma presso a poco come quelli de' capi comanci od apaci, che si mostrano nel museo del signor Catlin, a Londra. Ciò che dava loro un aspetto veramente originale era la maschera in legno di cui tutti gli attori avevano coperto il volto; tali maschere erano benissimo scolpite e dipinte, intieramente d' accordo con la parte di ciascun personaggio, con due fori agli occhi ed un foro alla bocca; un ricordo perfetto del teatro dei Greci e de' Romani (*ed io aggiungo qui de' Cinesi e Giapponesi*). » Dopo averli benedetti, per togliere ad una rappresentazione che si faceva un tempo in onore de' numi indigeni, ogni carattere d'empietà, il padre Brasseur, nella domenica seguente, nel giorno di San Sebastiano, uno de' patroni della chiesa di Rabinal, dopo la messa, fu invitato ad assistere, da un posto d' onore, allo spettacolo. « È un vero dramma storico, scrive l' abate Brasseur, accompagnato da danze e da musica; i personaggi che parlano sono cinque: Hobtoh, capo della casa di Rabinal, re di Zamanib; il Galel-Aci (1), suo figlio, chiamato sempre Rabinal-Aci, titolo che significa eroe o guerriero di Rabinal; Kescé-Aci, principe della casa di Cavek, che regna nelle montagne

(1) Trascrivo, secondo la pronuncia italiana; il traduttore francese scrive costantemente *Achi*.

di Shahul, e due schiavi. I personaggi muti sono la regina madre, sposa del re Hobtoh; Smeraldo prezioso, principessa di Karshag, sposa di Rabinal-Aci, dodici guerrieri insigni, chiamati Aquile; altrettanti chiamati Tigri; e schiavi e schiave; ma è probabile che, in origine, intieri battaglioni di capi militari figurassero nello spettacolo. L'argomento del dramma è una disputa fra il principe di Rabinal e quello di Cavek; e vi è ogni motivo di supporre che l'azione risalga ad un' epoca anteriore alla fondazione dell'impero kicé, cioè al tempo in cui i re della casa di Cavek avevano ancora un potere assai ristretto; il che ci porterebbe presso a poco alla metà del tredicesimo secolo dell' èra volgare. Osservai particolarmente, per quanto riguarda la rappresentazione, che il direttore, il quale è al tempo stesso, come dissi, capo-orchestra e maestro del *tun*, come i due musici che l' accompagnano, prende una parte diretta allo spettacolo; i due musici suonano la tromba, e i loro strumenti sono indicati con gli appellativi di *prima* e *seconda*. L' azione scenica può esser divisa in due atti o in quattro scene. La prima si dice compiersi sotto le mura del castello di Caking, residenza del Rabinal-Aci; la seconda nel recinto stesso del palazzo, alla presenza del re Hobtoh; la terza riporta di nuovo l' azione fuori; la quarta la riconduce nell' interno del palazzo. Lo spettacolo incomincia al suono melanconico e sordo del *tun*, con una specie di danza in coro, alla quale prendono parte Rabinal-Aci, Ixok-Mun, sua schiava favorita, e parecchi guerrieri, Aquile e Tigri, che si rincorrono l' uno

dopo l'altro, ma, senza affrettarsi troppo. A un tratto Keshé-Aci, si slancia fra loro con gesti minacciosi ed obbliga il coro a spicciarsi. Allora egli provoca Rabinal-Aci, che lo fa tosto suo prigioniero, rimproverandogli i suoi misfatti. Quasi tutta la scena consiste in reciproche provocazioni; perciò il dialogo riesce sommamente monotono per spettatori europei. Rabinal-Aci, nel formulare le sue accuse, prende sempre a testimonio il cielo e la terra, e Kescé-Aci, valendosi delle stesse espressioni, comincia a ripetere, spesso parola per parola, la più gran parte del discorso del suo avversario, prima di rispondergli. Questi, alla sua volta, ripiglia le parole di Kescé-Aci, prima di continuare. Ogni scena si svolge in tal modo, interrotta, di tempo in tempo, da una danza austera, a coro, accompagnata dal suono di strumenti guerrieri. Il dramma termina con la morte di Kescé-Aci, ammazzato in presenza degli spettatori; la morte di lui è seguita da una danza generale, a cui tutti gli altri attori prendono parte. Aggiungerò che vi erano sempre due o tre attori per una sola parte, per potersi, occorrendo, sostituire l' uno all' altro, poichè la lunghezza del dramma e la maschera di legno che loro copre il viso, li affaticano, specialmente in paese caldo, oltre misura. La musica è grave e malinconica; semplicissima, non tollera che un piccolo numero di note le quali ritornano quasi sempre. Il dramma è pieno d' allusioni ai costumi ed agli usi degli indigeni della Verapaz e della Guatemala, come dovevano essere nel dodicesimo e nel tredicesimo secolo. Ve ne sono parecchi de' quali non si trova men-

zione altrove; citerò, fra gli altri, il costume barbaro di far legare in metallo il cranio del nemico vinto, e di servirsene a guisa di coppa per bere, trofeo della vittoria. Vi si parla spesso di fortezze e di castelli, sempre lanciati, come nidi d' aquile, sulla cima dei monti; e si crederebbe spesso ritrovarvi i costumi germanici del medio evo. Tal' è questo *ballo*, che può, fino ad ora, ritenersi come l' unico saggio compiuto ed originale dell' arte drammatica degli antichi americani che sia noto all' Europa. »

L' indole del dialogo ha un movimento non troppo dissimile da quello de' discorsi che si fanno dagli eroi del *Kalevala;* e la cosa non stupirebbe già troppo se i dominatori della Guatemala e del Messico fossero una stirpe guerriera partita dai confini orientali della regione altaica dell'Asia, appena intinta di buddhismo, o dal Giappone, o dall'Indo-Cina. Il dialogo fa allusione ad una gran guerra fra principi rivali, che si sarebbero disputato il possesso dell'America Centrale, argomento per sè stesso più epico forse che drammatico. I due principi non appaiono di stirpe diversa, poichè invocano ad un modo i numi, e manifestano sentimenti analoghi; ma, come i Kuru ed i Pându del *Mahâbhârata* che erano parenti, essi si combattono fino a morte per sola gelosia di dominio; tuttavia il modo con cui il principe Keseé-Aci finisce la sua vita per esser sacrificato, in espiazione delle sue colpe, dai guerrieri del suo rivale sopra una pietra, e l' ultima sua preghiera affinchè, prima di morire, gli sia concesso d' abbracciare la vergine principessa Madre delle Piume Preziose, Splendido Smeraldo,

sposa del suo rivale, farebbe qui ancora credere ad una forma di sacrificio umano, in onore del sole e della primavera, e lo stile epico di questo dramma, probabilmente antico e mitico, con incidenti storici medioevali e locali, non ci recherebbe più alcuna meraviglia, quando si pensi pure al modo con cui nelle epopee nazionali la leggenda mitica suole prendere un recente colorito storico. La quarta scena, con la quale si termina il dramma guatemalteko, dà la ragione del dramma stesso, e della importanza che gli attribuivano, come, a forma di rappresentazione sacra, gli indigeni dell'America Centrale. Dalle forme cerimoniose con le quali i rivali si salutano nel dramma americano, parrebbe che il popolo asiatico da cui discesero probabilmente quelli Americani fosse vissuto alcun tempo a contatto del popolo cinese, o del giapponese, e ne abbia conosciuto, in qualche modo, il cerimoniale. Nel dramma americano, come nel cinese, il personaggio, prima di parlare, annunzia il suo essere. Il motivo di questo uso potrebbe tuttavia essere l' uso della maschera che gli attori portavano. Per quanto le maschere fossero numerose, la stessa maschera dovea pur servire a coprire il volto di molti personaggi analoghi ma non identici; quindi forse la cortesia usata al pubblico di fargli subito noto il nome e la qualità del personaggio che viene in scena e che parla. Ma, oltre la ragione d' una possibile imitazione del cerimoniale cinese e dell' uso della maschera, nella forma delle apostrofi, nel modo di favellare degli eroi tra loro, nello scrupolo che mette ogni eroe, prima di rispondere, per mostrare

all'avversario e persuaderlo ch' egli ha pienamente compreso le sue parole, e che vuole combatterlo lealmente, conviene riconoscere ancora la forma del dialogo epico che riproduce l' uso cavalleresco di una stirpe nobile e guerriera.

TEATRO INCA

Anche gl' Inca conobbero le rappresentazioni teatrali; ebbero una letteratura e drammi compiuti, uno de' quali intitolato *Apu Ollantay*, scritto in lingua kichua, pervenne fino a noi in una copia che il viaggiatore inglese, R. Markham, autore dell' opera *Cuzco e Lima*, trovò presso don Paolo Giustiniani, prete cattolico in Laris nelle Ande, che per via materna discendeva dal re Inca Huayna Capac; detto Giustiniani assicurava il Markham che simili produzioni drammatiche furono un tempo rappresentate nel foro di Cuzco, innanzi alla corte degli Inca, e ch' egli stesso, essendo ancora giovine, aveva veduto rappresentare da Indiani una tragedia *kichua* nella città di Tinta. Il prete Giustiniani pretendeva che il dramma di cui egli conservava copia fosse stato

rappresentato alla corte del re Inca Huayna Capac, e che, poco dopo la conquista spagnuola, dai preti missionarii spagnuoli il dramma doveva essere stato raccolto e trascritto dalla viva voce degli stessi Inca. Pare che di tal manoscritto esistano nel Perù parecchie copie.

L'azione del dramma si riferisce al regno dell'Inca Pashacutec, e tratta degli amori del giovine generale Ollantay con la figlia di un Inca, la principessa Cusi Coyllur.

Il dramma s' apre con un dialogo fra il giovine generale e il suo servo, che gli affaccia come sia temerario il suo amore per la invisibile principessa figlia dell' Inca (vedi il *Florilegio*). Il loro dialogo è interrotto dall'arrivo di Huillac Umu, un sommo sacerdote solare, vestito di nero, con un coltello in mano, che parla tra sè, invocando il sole. Ollantay si raccomanda a lui; il sacerdote gli rappresenta come l'impresa sia perigliosa; Ollantay non gli crede; il sacerdote per fargli vedere la sua potenza, e la infelicità del suo amore, piglia un fiore già appassito, e, premendolo, ne fa uscir lacrime, ossia dell' acqua, come un segno che il suo amore sarà infelice; il giovine non si sconforta, assiste in palazzo ad una festa, si trova in segreto con la fanciulla; ma il superbo Inca Pashacutec rimane inesorabile alla domanda del giovine, e lo minaccia, e lo allontana. Ollantay si mostra desolato; la giovine principessa vien chiusa in un monastero di donne intente al culto del sole, consolata invano dalla propria madre, la Çoya Anavarki (madre regina). La giovine

sfoga il suo dolore con una romanza patetica; anche Ollantay nella sua solitudine si lamenta, con un canto pieno di furore, contro l' Inca spietato. L' esercito ch' egli comandava prende partito per lui, lo proclama Inca e lo colloca sopra un trono, vestendolo da re. Nasce una figliuola alla principessa rinchiusa; le vien messo nome Yma Sumac (quanto bella!). Gli apparati della guerra del ribelle durano dieci anni, poichè in questo tempo il nuovo Inca vuol diventare forte e potente. Nel frattempo, dopo un regno di 50 anni (dal 1350 al 1400) il vecchio Inca Pashacutec muore, e gli succede il figlio Yupanki. Ma Ollantay ha un rivale che l'odia, Rumi-Gnavi il quale, dopo avere invano tentato di corrompere il fido servo Piki-Chaki, si taglia naso ed orecchi, e si rappresenta fuggiasco al campo di Ollantay, come un perseguitato dal nemico; Ollantay lo accoglie come un ospite infelice e gli fa onore; Rumi-Gnavi tradisce, e fa sorprendere da Yupanki, Ollantay con tutto il suo esercito, condotti in trionfo a Cuzco. Il nuovo re perdona il ribelle; libera la principessa dal monastero con la sua figlia; i due amanti si ritrovano e si riuniscono; l' ultima scena osserva, nell' opera citata, il Markham, è bellissima. Ma, disgraziatamente per noi, egli non ce la diede tradotta. Il dramma Inca è evidentemente storico, con un grande episodio amoroso. Il piccolo saggio che ne conosciamo prova una passione intensa e viva, ed una certa eloquenza nell'esprimerla. L'andamento del dialogo non sembra troppo dissimile da quello del dialogo cinese. Se la prima patria degli Inca, dominata dal Perù, fu, com'è

possibile, l'Asia Orientale, queste analogie non hanno per noi nulla di molto strano.

Perciò quel poco che ci si conserva e che conosciamo dell'antico teatro americano, può ancora essere tenuto come un'appendice del teatro orientale.

PARTE SECONDA

TEATRO CLASSICO ANTICO

TEATRO GRECO

Ho già accennato come, nell'India, la prima forma drammatica s'è rivelata col paradiso d'Indra, ove le ninfe, negli intermezzi del riposo degli Dei dalle loro epiche lotte contro i Demonii, accompagnate da musici e ballerini, cantarono e danzarono, rappresentando talora pure, come rilevasi dalla *Vikramorvaçî* di Kâlidâsa, un'azione drammatica. La mitologia e il culto religioso hanno fecondato l'antico dramma. La leggenda di Thespi, primo autore tragico greco, è fondata sopra una verità storica. Nelle feste Dionisiache, si facevano processioni falliche e feste campestri, con travestimenti, mascherate, cori, strimpellamento di strumenti musicali, satire mordaci, gesti e movimenti osceni di briachi, orgie di satiri avvinazzati. Il mistero bacchico aveva una parte grave, solenne, religiosa, destinata a esaltare la gloria del nume trionfatore; l'altra comica, libera, nella quale

ad ogni festaiolo era lecito ogni scherzo, ogni ardimento di linguaggio, ogni atto incontinente. I cori gravi e severi doveano alternarsi con gli scurrili e licenziosi; nella festa, l' uno poteva rappresentare, in alcun modo, l' elemento aristocratico della natura umana: l' ideale; l' altro l' elemento plebeo: i sensi sfrenati. Ma al buon gusto greco quella mescolanza di sacro e di profano, di divino e di plebeo, ripugnò presto. Il coro solenne si staccò dal canto villano e satirico; dall' uno nacque la *tragedia,* dall' altro la *commedia.* Vuolsi che il nome di *tragedia* venga dalla parola *tragos,* il capro consacrato a Bacco che dicesi essere stato il premio destinato a Thespi, primo autore tragico, come quello che avrebbe inventato il primo intermezzo tragico, fra i cori severi, chiamato perciò *episodios.* Ma la persona di Thespi si perde nella leggenda; perciò Heraclide Pontico potè impunemente attribuire a Thespi le proprie tragedie, tra le quali di una intitolata *Penteo* ci è rimasto un solo verso. Dai cori licenziosi, dalle scene de' satiri mordaci nacque l' antica *commedia* villereccia, chiamata per l' appunto così, dall' esser nata villana, ossia da *komê* villaggio. Le romane Atellane ebbero un'origine somigliante; e se la licenza fiorentina non fosse stata corretta, per un verso, dalle prediche del Savonarola, per ragione morale, per l'altro, dalla tirannide Medicea, per ragione politica, è assai probabile che dai licenziosi *Canti Carnascialeschi* e dagli antichi *Maggi* fiorentini, assai licenziosi e satirici e comici, avrebbe rifiorito nell'Atene italiana la commedia Aristofanesca. Le feste Dionisiache della ven-

demmia, e le feste saturnali e carnevalesche ebbero riti ed usanze comuni; il trionfo delle orgie del vino e quello delle orgie della carne divengono del pari loquaci, ditirambici e satirici; sopra questo elemento, per questo stimolo, con questo aiuto, dovea nascere la commedia popolare.

La tragedia, invece, si staccò ben presto dalle sue origini rustiche, per diventar cosa olimpica, eroica e nazionale. Il soffio potente del genio di Eschilo la trasportò tosto ad una altezza, ad una magnificenza che non potè più essere emulata e raggiunta da alcuno, specialmente dopo che il genio di Sofocle ne fece una cosa che parve perfetta.

Eschilo ebbe egli pure i suoi precursori. Senza parlare di Thespi, di cui non si sa altro, si ricordano una tragedia, *Alopê,* di Choirilo Ateniese; le seguenti tragedie di Frinico, illustre inventore del tetrametro trocaico, fiorito verso l'anno 509 innanzi l'èra volgare: *Gli Egizii, Alceste, Anteo, Le Danaidi, La presa di Mileto* (*Milèton Alôsis*) (1), *Le Pleuronie, Tantalo, Troilo.* Tra i precursori di Eschilo (2) si

(1) Gli Ateniesi piansero a quella rappresentazione che metteva in iscena il disastro di una città alleata; e quindi condannarono il poeta a pagare una multa di dieci mine (quasi mille lire) e fecero proibire la rappresentazione come antipatriottica.

(2) Fra i tragici minori greci il Nauck, che raccolse frammenti di molti tra essi, segnala Agatone, Aiantide, Aimilios, Eschilo Alessandrino, Acestore, Alessandro Etolo, Alceo Ateniese, Alcimene di Megara, Aminia Tebano, Antifane, Antifonte, Apollodoro di Tarso, Apollonide, Arato, Aristarco Teagete,

cita pure Pratina, autore d'una tragedia intitolata: *Dysmaina è Karyatides*. Gli si fa un merito d'avere cacciata dalla scena tragica ogni volgarità, ogni licenza satirica. Ma il vero fondatore della tragedia greca fu Eschilo, nato intorno all'anno 490 ad Eleusi. Combattè a Maratona e a Salamina; scrisse più di settanta tragedie, delle quali sole sette ci rimasero. Ordinava i suoi poemi drammatici a forma di trilogia; concepiva in modo largo ed alto ogni soggetto; lo trattava con mano robusta e con mente sempre religiosa. Sentiva egli stesso e comunicava agli spettatori il terrore sacro. Ci pare quasi irre-

Apollonio, Aristía, Aristippo, Aristone, Artemone Ateniese, Astydama il vecchio, Astydama il giovine, Afareo, Acheo Eretrio. Acheo Siracusano, Bioto, Bione, Gnêsippo, Gorgippo Calcidico, Dati, Demetrio di Tarso, Dêmonace, Dikeogene, Diogene Ateniese, Diogene Tebano, Diogene di Sinope, Dionisiade, Dionisio, Dorillo, Empedocle, Epigene, Ermocrate Milesio, Eveone, Euripide il giovine, Eufanto Olintio, Euforione Ateniese, Zenodoto, Zopiro, Eliodoro, Eraclide Ateniese, Eraclide Pontico, Teognide, Teodecte, Teocrito, Geronimo, Iofone, Ippotoone, Isagora, Isidoro, Ione di Chio, Callimaco, Carcino, Cleeneto, Clito, Cleofonte, Crate, Critia, Licofrone, Lisimaco, Mamerco, Melanthio, Meleto, Melitone, Mimnermo, Morsimo, Moschione, Neofrône, Nicandro, Nicolao di Damasco, Nicomaco Ateniese, Nicomaco della Troade, Nicostrato, Nothippo, Xenocle, Xenofane, Oinomao, Omero di Bisanzio, Pasifonte, Patrocle, Pausania, Poluidos, Polifradmone, Pompeo, Tolomeo Efestione, Tolomeo Filopatore, Pitangelo, Pitone, Serapione, Sthenelo, Simonide, Scopeliano, Sofocle il giovine, Spintharo, Sôsitheo, Sôsifane, Timisitheo, Timocle, Timone, Filisco Egineta, Filisco Corcirese, Filisto, Filocle, Filostrato di Lemno, Chairemone, Chare.

ligioso nel *Prometeo,* ove il *Titano* legato prende un'attitudine minacciosa contro Giove; ma ci mancano le altre due parti del dramma religioso, e specialmente la riconciliazione del Titano col nume. Ci si conservò intiera la *Orestiade,* ossia la trilogia di Oreste, cioè *Agamennone, Le Coefore, Le Eumenidi;* ma abbiamo solamente un dramma della trilogia tebana, *I sette a Tebe;* un solo dramma della trilogia delle *Danaidi*, cioè *Le Supplici* (*Ikétides*). Qual ricchezza di genio in questa creazione che si moltiplica sempre per tre! Quale forza e spontaneità di linguaggio! Fuor che ne' *Persiani,* il dramma patriottico del suo cuore, Eschilo mette in iscena numi ed eroi; ma si sente pur sempre ch' egli stesso appartiene ancora ad un'età eroica; il linguaggio, per quanto alto, di quel tragico antico, riesce un linguaggio, nella sua stessa durezza, naturale; perchè sono gli stessi eroi che scrivono e che applaudono a quelle tragedie. Quella forte generazione d' eroi che con la mano vinceva battaglie titaniche, con la mente componeva poemi immortali; i figli di quelli eroi artisti furono i primi artisti del mondo; i figli de' figli di quelli eroi erano ancora uomini di genio, ma non avevano più la coscienza de' padri loro. Da Eschilo si salì fino a Sofocle; da Sofocle si discese fino ad Euripide; Sofocle vide la Grecia gloriosa di Salamina, la Grecia splendida di Pericle, la Grecia corrotta de' Sofisti, la Grecia un po' rettorica di Euripide, la Grecia demagogica e fratricida della guerra del Peloponneso. Una vegetazione così potente in così breve spazio di tempo non si vide nella storia, e non si vedrà forse

più mai, se gli Stati Uniti non ci rifanno essi vedere il miracolo; ma occorrerebbe prima, che gli Irlandesi trapiantati in America potessero diventare Ateniesi. Un miracolo simile lo fece vedere Firenze fra il 1250 e il 1530, in tre secoli di vita democratica; ma i figli degli antichi Etruschi potevano bene passare per nuovi Ateniesi. All' antica Atene bastò un secolo solo per creare cose perfette per la immortalità; Firenze, da Dante a Michelangelo e a Machiavelli, si mostrò stupendamente viva per tre secoli; la fiaccola dell' ideale, che la Grecia trasmise a Roma, Roma consegnò nel rinascimento a Firenze, e della luce fiorentina fu quindi inondato il mondo moderno. Ma la Grecia, anzi Atene, aveva data la prima scossa alla gente Ariana dispersa nel mondo; essa era stata il nostro Prometeo, ed era giusto che Prometeo, il più alto simbolo della stirpe ariana che lotta e trionfa per la luce, fosse subito glorificato dal primo poeta tragico della Grecia.

Eschilo si presenta sulla scena con un genio titanico, e la vuole perciò tosto allargata; direttore scenico, richiede maggior pompa, maggiori spese per la rappresentazione de' suoi drammi; vuole che il teatro, nato dal culto religioso, faccia davvero l'ufficio d'un tempio solenne, e la sua voce in quel tempio tragico suona tremenda. Egli stesso, come un pontefice massimo, guidava sulla scena i proprii cori, come se un Dio lo muovesse dentro e lo ispirasse religiosamente al canto sacro e civile. Nato in Eleusi, egli avea forse penetrato il mistero di quel culto, e ne era uscito vate; quindi, forse, quella parte di

mistero che governa le sue tragedie, ove il fato preme con tutto il suo rigore inesorabile. Dicono, che suo padre Euforione fosse stato discepolo di Pitagora; con tali iniziazioni sacre, come non sentire il nume entro di sè, e come non farlo sentire nell' inspirato tripudio del canto? Ma di aver rivelato troppo il nume egli fu pure chiamato a rispondere innanzi all'Areopago; fratello dei gloriosi eroi Cinegiro ed Aminia, egli avea pugnato al loro fianco poco più che trentenne, a Maratona, e, dopo dieci anni, a Salamina; egli avea respirato quell' aria di vita eroica, e ne avea preso il verbo robusto. Aminia, mostrando il proprio braccio mutilato a Salamina, salvò il fratello dalla condanna dell'Areopago. Dicesi pure che questo poeta religioso abbia corso pericolo di essere sbranato dal popolo superstizioso perchè nel dramma satirico *Sisifo*, parve offendere uno de' numi, e che egli si salvò soltanto abbracciando l' altare di Bacco. Dopo cinquantadue trionfi scenici, egli partì d' Atene, umiliato, come si dice, per essere stato vinto in un concorso dal giovine Sofocle, e si raccolse esule a morire in Sicilia, accolto onorevolmente dal tiranno di Siracusa; la leggenda vuole che un' aquila, l' uccello di Giove vendicatore, sollevando in aria una testuggine, l' abbia lasciata cadere dall' alto sulla calva testa del poeta oltraggiatore di Giove nel *Prometeo*, scambiandola con una rupe; se il mito è antico, ognuno intende come l' applicazione ad Eschilo sia stata soltanto la conseguenza del processo da lui avuto innanzi all' Areopago, che avea fatto a lui, pieno del nume, e quasi un nume egli stesso, com' era stato un eroe

degno che Omero lo cantasse, innanzi al popolo Ateniese, un nome funesto di nuovo Prometeo offensor de' Numi. Così all'uomo Greco, per la sua idealità, più vicino a Dio, a Socrate toccò di morire per accusa d'empietà, in quella stessa Atene che avrebbe volentieri condannato l'autore del *Prometeo* e del *Sisifo,* se Eschilo non avesse potuto vantare, più ancora che d'essere poeta tragico, d'avere combattuto a Maratona, vanto ch'egli, dicendosi Ateniese e non Eleusino, volle fosse pure ricordato nell'epitaffio ch'ei si compose: « Sotto questo sasso, giace Eschilo figlio d'Euforione. Nato in Atene, morì ne' campi fecondi di Gela. Dica il bosco glorioso, il bosco di Maratona, dica il Medo dalla chioma ondeggiante s'egli fu valoroso. Essi lo hanno veduto! »

Rude, austero, gigantesco posa innanzi a noi, come il Mosè di Michelangelo. La sua azione drammatica è lenta, augusta, si direbbe quasi sacerdotale. Il suo dialogo è duro; di rado, agile, rapido e vivace. Il temporale eschileo non si risolve quasi mai in un bel sereno; e la donna stessa (Elettra, per esempio, nell'*Orestiade*) ci sta innanzi fredda e dura come un eterno granito, sopra il quale il fato abbia scritto un vaticinio inesorabile; le ninfe oceanine parrebbero, al loro primo apparire sulla scena, diffondere un alito fresco di primavera gioconda al fronte del Titano travagliato; ma appena entrate nel ciclo della trilogia eschilea sono investite esse stesse e dominate da quel terrore, e paiono perdere la prima grazia della loro favella. Lo zeffiro tace dominato dallo strepito dell'uragano e atterrato dal nume misterioso

che governa la natura ed i viventi. Si direbbe che Eschilo come i poeti vedici, s'è rimesso in diretto segreto colloquio con la natura; ma questa a lui parla quasi sempre con voce terribile, rivelando a lui solo il perchè delle cose che essa svolge innanzi a' suoi occhi scrutatori; egli allora evoca dalla terra e dal cielo gli Dei; non gli crea, ma li evoca; li fa presenti all' occhio profano che, senza una tale evocazione, gli avrebbe forse ignorati o dimenticati. Prometeo rende forse a noi, più che ogni altro suo personaggio, la fisionomia del poeta. V'è monotonia nella sua tragedia; la lira d'Eschilo ha una corda sola; è un lamento, un grido pauroso, un fremito continuo; ma quella corda è fatta vibrare dai polsi d'un titano che ha compreso il nume e l'ha quasi sfidato. Egli sente ciò che vi ha d'ingiusto nella vicenda delle cose umane, e chiede ai numi giustizia; egli ci fa sentire l'ingiustizia, e condanna i rei, come potrebbe farlo un giudice dal tribunale, un predicatore dal suo pulpito, un nume dal suo santuario; la scena tragica, per Eschilo, è divenuta un campo ove si deve combattere per la virtù oppressa, e per la giustizia. Ma Zeus, a dispetto delle imprecazioni di Prometeo, finisce per trionfare, nella mente di Eschilo invecchiante, come il Dio provvido e giusto; nell' *Orestiade*, se il fato perseguita ancora Oreste, Minerva, più giusta del fato, interviene a salvarlo, e Zeus, che le è padre, veglia dall' alto alla giustizia. « Ho tutto meditato, canta il poeta, e agli occhi miei non vi è che Zeus per dar sollievo all' uomo ne' suoi affanni. Chi canta un inno di speranza a Zeus,

vedrà il suo voto aver compimento. Zeus guida gli uomini nelle vie della sapienza. Ma egli fece pure la legge che la scienza rechi dolore. Anche nel sonno il ricordo amaro de' mali patiti pesa sui nostri cuori e, se pure non la vogliamo, giunge a noi la sapienza, dono del Dio che siede in alto. » A proposito di Eschilo, si parlò di Ezechiello, di Isaia e del Salmista, ed ancora di Dante e di Shakespeare. Questi confronti, del resto, assai comodi alla critica e sempre un po' capricciosi, giovano tuttavia a classificare, con una parola intesa da tutti, Eschilo nella famiglia dei genii della forza più tosto che nella famiglia de'genii della grazia. Le sue immagini sono sempre robuste e scultorie, se pure alcuna volta strane ed inattese; i suoi periodi parevano pure montagne e rupi scoscese ad Aristofane; ma queste montagne, come quelle agitate dalle mani dei Titani e dagli eroi del *Râmâyana*, dove cadono, schiacciano, e a chi vi sale su danno le vertigini. Eschilo, anche a tanta distanza da noi, dopo tanti poeti, dopo tanti saccheggiatori di quelle prime idee originali, ci appare ancora una figura colossale; si dice ancora oggi genio eschileo, come si direbbe genio dantesco, genio michelangiolesco; ciò vuol dire genio enorme, che sta fuori di tutte le proporzioni conosciute, che non si può nè misurare nè pesare. Chi è leone, può ruggire; ma il ruggito del leone non lo insegna alcun maestro di canto e non lo può rifare chi non nacque leone. Di tutta l'opera eschilea, poi, non si salvò forse la decima parte; ora, se tutti i più che settanta drammi ch'egli compose fossero pervenuti fino a noi, la sua

grandezza, che già ci pare pur tanta, ci sgomenterebbe. Nulla ci è rimasto, invece, della *Niobe*, della *Licurgia*, del *Penteo*, delle *Sacerdotesse*, dell'*Etiope*, degli *Egizii*, del *Memnone*, del *Riscatto di Ettore*, del *Prometeo apportatore del fuoco*, del *Prometeo liberato*; nulla de' suoi drammi satirici, *Sisifo disertore*, *Il Leone*, *Circe*, *Glauco*, *I roditori dell'oro*, ecc.; i pochi frammenti, conservati da alcuni eruditi scoliasti e grammatici, non ci danno alcuna idea del colosso caduto, come una pietra isolata non ci può dare, di certo, alcuna idea del Colosseo.

Quantunque Eschilo abbia trattato il dialogo con due soli personaggi, il suo dramma, per la sua natura olimpica, riesce sempre smisurato. Sofocle introdusse nel suo dialogo un terzo personaggio, dove gli poteva occorrere, e non per questo uscì mai dai limiti che il suo genio euritmico ed ellenico per eccellenza s'era proposto. Meno grandioso, meno terribile di Eschilo, è più umano. Eschilo era stato un Prometeo agitatore del fuoco; Sofocle volle, con quel fuoco, provarsi a crear uomini perfetti, e divenire il Fidia scenico. Eschilo avea combattuto fra gli eroi di Maratona e di Salamina; Sofocle, adolescente, avea danzato cantando l'inno della vittoria di Salamina, che, liberando l'Attica dall'incubo persiano, la lanciava in una vita libera ed intraprendente. Eschilo è il fondatore della gran dinastia de' poeti tragici; Sofocle è il re trionfatore di quella dinastia. Gli Ateniesi lo adorarono e venerarono; i posteri, per un consenso assai raro, gli riconobbero ogni maniera di perfezione. Diede una profonda coscienza morale al coro, una specie di

areopago scenico, che non si sbaglia mai. I sentimenti del coro sofocleo, sono i sentimenti dei migliori degli uomini; ne' melodrammi vi è il coro dei buoni, il coro de' cattivi; il coro di Sofocle è sempre giusto; può sentire la pietà, ed anche il rimorso per qualche delitto del quale la scena ci renda testimonii; ma il poeta di Colone non commise mai l'errore de' poeti melodrammatici di dare ai cattivi la gloria d' un coro che venga ad applaudirli. Il nostro Manzoni, che rinnovò l'uso de' cori nelle sue tragedie, volle pure che il coro servisse di supremo e poetico interprete e giudice nella storia. Invece dei Tiresia, vaticinatori degli eventi futuri, degli indovini, degli astrologhi che cercano nel destino, nelle stelle la giustizia divina, il coro sofocleo fa presentire quello che avverrà scrutando la sola coscienza umana, giudice ora indulgente, ora severo delle nostre passioni, che precede, accompagna e segue di continuo l' opera nostra. Se ci fosse pervenuto quanto Sofocle stesso scrisse in prosa contro Tespi e contro Cherilo sopra il proprio coro, forse noi avremmo in quella prosa la miglior spiegazione della efficacia morale del teatro sofocleo. L'azione nel dramma di Sofocle procede più ordinata e pure più rapida, guidata sempre da un alto e profondo senso di moralità, di temperanza e di misura. I suoi personaggi dicono quello che devono dire; nulla di strano, nulla d' ozioso, nulla di rettorico; è la natura stessa che parla, la natura in tutte le sue più nobili ed alte manifestazioni umane. Aiace sfidatore degli Dei, deve diventar pazzo; ma la sua pazzia deve pur subito

destare la nostra pietà profonda; la vendetta nell'*Elettra* deve compiersi, ma è una vendetta severa, tranquilla, conscia, piena di decoro, risoluta, non mai furibonda. Quanto melodrammatico declamatore diviene, nel confronto, l'Oreste, che smania ed urla, del nostro pur così grande Astigiano; nei due Edipi, il fato preme. Ma la potenza del poeta tragico ci fa sentire tutto il tormento di un'anima travagliata dal ricordo di un duplice gran delitto, sia pure involontario; è il fato che vuole così, ma il poeta non vuole che Edipo si rassegni al pensiero del male da lui fatto; voluto o non voluto, il male non cessa d'esser tale mai, e bisogna odiarlo; ma il poeta riesce poi tanto più, in quanto egli ci fa sentire che il rimorso di Edipo è giusto, a destarci pietà per i suoi travagli; l'*Antigone,* che ci inspira il rispetto per i defunti non vien sola nel teatro; io ho già parlato dell' eroina del cinese *Pipaki;* ma, se l'Antigone di Sofocle ebbe sorelle, essa rimane pur sempre la sorella ideale; nelle *Trachinie,* il re della forza, Ercole, cade vittima della propria moglie che l' ama. Ma questa, delle numerose tragedie sofoclee, forse a motivo del soggetto, non appare felicissima; Deianira ci commuove; ad Ercole era forse impossibile dar carattere simpatico in un dramma d'amore; ed anche l'Ercole sofocleo non riesce ad acquistare agli occhi nostri alcuna grazia; Ercole, chiunque lo tratti, riuscirà sempre un amatore grottesco; tutti sentiamo invece l'amor della natura in quel finale celebre saluto di Filottete, da riscontrarsi col già ricordato saluto di Sakuntalâ e di Giovanna d'Arco, e con

l'addio in prosa della Lucia di Manzoni al suo Resegone.

> Già il pie' movendo, gli ultimi saluti
> A quest' isola io porgo. Addio, custode
> Antro fedel: pratensi Ninfe, addio;
> E tu, maschio fragor del mar che al lido
> Frange, e dentro venia, Noto soffiando,
> Spesso il capo a bagnarmi; e tu che spesso,
> O monte Ermeo, mi ritornasti il suono
> Di mie querule grida. O fonti, o dolci
> Acque vi lascio; io nol credea giammai.
> Salve, o terra di Lenno, e da' perigli
> Franco or là mi rimanda, ove alto fato,
> E consiglio d' amici, e di quel divo
> D' ogni fatica domator m' appella.

Sofocle, nato nel borgo di Colone nell' Attica, nell' anno 498, morì nell'anno 590; egli visse dunque novantadue anni; la sua vita gloriosa fu così descritta di recente da un critico poeta, Paul de Saint Victor (1). « La vita di Sofocle è perfetta come l' opera di lui; essa si accorda, come la voce con la lira, in un sublime concento. Egli appare per la prima volta nel giorno di un' aurora gloriosa. Veduto di lontano, ci si mostra nell'aspetto d' un giovine semi-dio. In età di sedici anni, la sua bellezza lo fece trascegliere per guidare il coro degli adolescenti che, dopo la vittoria di Salamina, danzarono ignudi il peana, intorno ai trofei inalzati sulla spiaggia. Il suo volto di vergine lo fece pure eleggere a rappresentare, in

(1) *Les Deux Masques*, tragédie-comédie; première série *Les Antiques*, II. Paris, Calmann Lévy, 1882.

una tragedia omerica, la parte della bella Nausicaa la quale, con le sue compagne, presso i lavatoi, giuoca con la palla. La gioventù di Sofocle si svolse nelle lotte orchestrali e della palestra. I poeti e gli atleti si scambiano il fanciullo predestinato. Essi formano insieme il corpo e la mente, e lo consegnano a Melpomene, degno del suo culto e del suo amore. A venticinque anni, Sofocle componeva la sua prima tragedia. Il rozzo Eschilo s' allontanò lentamente dal teatro, quando comparve questo genio luminoso, come una tetra divinità titanica colpita dalle saette d'oro del nuovo Apollo. È nota la storia di queste memorande rivalità. L'Arconte che presiedeva le grandi feste Dionisiache, stava per nominare i giudici del concorso. In quel momento, Cimone che aveva vinto allora i pirati di Sciro, e che riportava in Atene le ossa di Teseo, entrava in teatro, con gli altri generali, per offrire a Bacco le prescritte libazioni. L'Arconte, avendogli ceduto il diritto d' indicare il vincitore, Cimone decretò il premio a Sofocle; e fu come se uno degli eroi eponimi dell' antica Atene fosse apparso, in un' onda di luce, per incoronarlo. A novant'anni, Sofocle terminava l' ultimo suo capolavoro. Tutte le palme s' accumularono sopra la sua fronte; egli ottenne venti volte il primo premio, quaranta volte il secondo, non mai il terzo. Atene lo ricompensò per l'*Antigone* affidandogli il comando della sua flotta; egli andò allora a vincere, fra Pericle e Tucidide, i Samii ribelli. Nella sua vecchiaia cinse le bende sacerdotali, se pure può chiamarsi vecchiaia quella maturità augusta che si perfeziona

sempre senza affievolirsi per alcun verso. Una sola afflizione sembra avere oscurato per un momento gli ultimi giorni della sua vita; ma fu la nube d'una sera serena, imporporata dal fuoco del sole moribondo. Il figlio legittimo di Sofocle, Iofone, chiese l'interdizione del vecchio innanzi ai giudici della Fratria, dov'egli avea fatto inscrivere un figlio naturale. Sofocle si difese, leggendo al tribunale una scena dell'*Edipo Coloneo.* Come Iperide, scoprendo il seno di Frine, innanzi all'Areopago, ma con un fascino più puro, per guadagnare la propria causa, ebbe soltanto a mostrare il volto lacrimoso d'Antigone. La sua morte non rassomiglia tanto ad una fine umana, quanto al rompersi d'una lira, o allo spegnersi d'un fuoco sacro; gli uni lo fanno morir di gioia dopo l'ultimo suo trionfo, gli altri spirare stanco, recitando l'*Antigone.* Così, come il cigno della favola, egli sarebbe morto cantando. La sua memoria riempì la Grecia di un profumo di venerazione e d'amore che si respira ancora. Il suo nome così dolce a proferirsi, compare negli scritti degli antichi, coronato di lodi, come quello degli Dei. Gli storici ne celebrano la fervida pietà, la bontà piena di grazia, il candido costume. Un cielo di mirabili tradizioni s'era formato intorno al suo nome. La sua preghiera aveva allontanato i venti pestiferi che devastavano la città. Si diceva pure che uno de'suoi inni cantati sopra una nave che stava per naufragare, aveva, come per divino incanto, calmata la tempesta. Una corona d'oro essendo stata involata dall'Acropoli, Ercole apparve in sogno al poeta, e

gli indicò la casa dove il ladro l'avea nascosta; Sofocle andò a cercar la corona e consacrò ad *Ercole rivelatore* il talento d'oro promesso dal popolo a colui che l'avesse fatta ritrovare. Un'altra leggenda, citata da Plutarco, riferisce che Esculapio, traversando l'Attica, dormì una notte sotto il tetto di Sofocle; il medico divino de' corpi si elesse come ospite l'incantatore delle anime. Si raccontava ancora che, il giorno dopo la presa d'Atene, Lisandro fu visitato in sogno da Bacco che gli ordinò di riscattare la propria vittoria con onori funebri resi all'uomo più caro agli Dei. Lisandro destatosi improvvisamente domandò quali fossero i cittadini morti pochi giorni innanzi; gli fu nominato Sofocle; egli comprese l'ordine di Bacco, e fece inalzare al poeta un mausoleo espiatorio. Non una macchia in quella lunga vita, candida, maestosa come un abito pontificale. Essa scorre nell'adempimento di ufficii sublimi e sacri, fra le colonne del tempio e le gradinate del teatro. L'epitaffio che fu messo sopra la tomba di lui, innanzi alla quale ogni anno si celebrava un sacrificio, pare una pioggia di fiori versati dalle mani d'un popolo « striscia tranquilla, o edera, sulla tomba di Sofocle; coprila in silenzio con le tue ciocche verdeggianti. Si vegga sbocciare in ogni luogo la tenera rosa; la vite carica d'uva intrecci i delicati suoi tralci intorno al suo mausoleo, per onorare l'arte e la sapienza di questo poeta armonioso, caro alle Muse ed alle Grazie. »

La tragedia sofoclea, è, fuor d'ogni dubbio, l'ideale della tragedia; dopo di lui venne Euripide, nobile

ingegno, in ogni modo, che intese ancora e sperò perfezionarla, col darle aspetto, si direbbe ora, più borghese, spesso abbassando l'alto sentimento tragico al sentimento comune; ma gli alti sentimenti non sono proprii di tutti, e col volerli rendere comuni a tutti, si alterano; col volerli far parlare, diciam pure borghesemente, quando a questa parola si voglia lasciare il senso odioso che le si dà generalmente, per esprimere cosa volgare, cosa che non sa elevarsi, cosa che manca di poesia, si toglie loro ogni efficacia; poichè ciò che è comune nella vita diviene in arte convenzionale. Euripide combinò ingegnosamente il suo dramma; e fece parlare i suoi personaggi eroici e divini come avrebbero parlato gli uomini, e le donne ateniesi del suo tempo, avendo, pur troppo, imparato dai retori e dai sofisti l' arte del discorso; ma questo non è nè lo scopo, nè il mezzo tragico più opportuno. Egli piacque a molti, specialmente al volgo, perchè correva dietro alla moda, perchè creava una tragedia più famigliare, più democratica, usurpando una parte degli ufficii della commedia; abbassò alquanto la maestà del nume, di cui, non avendo forse più la fede, fece talvolta una figura convenzionale; gli eroi rappresentò spesso in modo che parve quasi una caricatura, e che presta in ogni modo alla parodia; quell' Elettra, per un esempio, che finisce con lo sposar Pilade l' amico d' Oreste, diviene intieramente una figura borghese e da *Vaudeville*: le donne di cui Euripide dice tanto male sono quelle che, egli due volte disgraziato nei suoi matrimoni e figlio d' una trecca, deve aver co-

nosciuto; i suoi personaggi si ascoltano troppo e si fanno l'un l'altro complimenti per i loro discorsi; non si occupano soltanto del loro sentimento, ma anche di noi spettatori; dalle tele del Perugino siamo passati a Guido Reni ed ai Caracci; tutto ciò dovea ferire il gusto degli ammiratori della tragedia antica di Eschilo, della tragedia perfetta di Sofocle; uno di questi fu Aristofane, che non solo non risparmiò ad Euripide i suoi strali, ma lo perseguitò sulla scena in un modo che anche a noi lontani da molte delle cagioni che armarono forse l'ira del poeta comico pare ancora eccessivo. Ma, anche qual era, anzi per esser tale e non altra, la tragedia di Euripide, per compenso, piacque molto ai sofisti ed ai retori, i quali s'incaricarono di raccomandarla alla posterità come unico modello classico della futura tragedia. La forma di quella tragedia era comoda; si fondava anzi tutto nell'intreccio e ne' bei discorsi; ora ogni autore un po' ingegnoso avrebbe potuto trovare una favola e collocarvi delle parlate, che, con l'aiuto di buoni declamatori, avrebbero fatto un grande effetto. Euripide vi aggiunse inoltre molta sentimentalità, e, alcuna volta, anzi, qualche scena d'affetto vero. Sedusse, pel modo con cui trattò il soggetto, il volgo; toccò i cuori più gentili co' suoi sentimenti, e contentò, pel modo alquanto artificioso ed oratorio con cui scrisse, i maestri di rettorica. Nessuno si curò d'imitare Eschilo o Sofocle; tutta la tragedia classica latina. italiana e francese, s'è modellata sulla tragedia d'Euripide. Euripide non fece già come Shakespeare che mescolò sopra la scena il tragico ed

il comico, come si mescolano nella vita; ma abbassò troppo spesso il tono tragico, tanto che alcuni discorsi de' suoi personaggi, che dovrebbero riuscire più solenni, ci appaiono grotteschi. S'egli si fosse attenuto soltanto a personaggi umani nelle sue tragedie, forse di questa riforma dello stile tragico avrebbe avuta quella lode che non mancò ad alcuni poeti tragici dell'età nostra; ma, quando egli rimetteva sulla scena numi ed eroi, non poteva farli parlare come semplici mortali; per aver violato questo decoro, come poeta tragico, Aristofane menò al capo di lui un aspro flagello. Egli avrebbe potuto facilmente, facendo un passo di più, creare in Grecia il dramma romantico; ma egli si chiuse, invece, nel circolo dell' antica tragedia, per farvi entrare ciò che non doveva entrarvi; i suoi personaggi sono più vicini a noi che i personaggi di Eschilo e di Sofocle, e, sotto un certo aspetto, più vivaci, ma i numi e gli eroi non potevano mostrare questa somiglianza coi mortali, specialmente coi mortali del tempo di Euripide, già ben diversi e men puri e più corrotti degli eroici soldati di Maratona e di Salamina. Questa empietà e sconvenienza artistica d' Euripide nocque alla sua fama, e contribuì pure all'infelicità della sua vita. Forse non si rese neppur egli stesso ragione della propria profanazione; avendo arricchito il dramma di nuovi effetti scenici, ricavati specialmente dall'elemento patetico, adoperando nella poesia tutta quella eloquenza che i retori e sofisti più lodati nel suo tempo insegnavano, poteva credersi in buona fede un grande riformatore della rozza tragedia eschilea, della semplice ed augusta tragedia

sofoclea, e stupirsi di non esser compreso e sdegnarsi di venire per quella riforma stessa deriso. Se Euripide avesse lasciato in pace l'Olimpo e la mitologia, e tentato con nuovi mezzi, il dramma storico, o, come Menandro, con tono più grave, il dramma domestico, nel suo animo affettuoso, nel suo genio inventivo egli avrebbe facilmente trovato un nuovo genere perfetto di poesia drammatica; ma egli s'applicò alla tragedia mitologica, collo scetticismo dell'età sua, seguendo la poetica de'retori contemporanei. Per quanto grande fosse il suo ingegno, per quanto il suo trionfo fra i cultori della poesia classica sia pure stato assai lungo, innanzi all' età nostra, che riconosce la grandezza ed originalità di Eschilo, la perfezione di Sofocle, Euripide appare un genio inferiore, da classificarsi fra li *Dii Minores* dell' Olimpo poetico d' Ellenia. Anche Euripide vorrebbe produrre virtuosamente un effetto morale sul suo uditorio; ma il mezzo scenico cui ricorre riesce di rado efficace; il coro di Sofocle è sempre stretto all' azione, quello d' Euripide ne sta spesso fuori; i personaggi di Sofocle approvano o disapprovano direttamente il bene ed il male; in Euripide i personaggi vogliono mostrarsi dotti, e citano numerose sentenze morali, che fanno troppo ricordare il discepolo del filosofo Anassagora e del sofista Prodico. Sentenzioso, anzi moralista (ma non sempre morale) ne' suoi discorsi, Euripide non di rado riesce immorale pel soggetto ch' ei tratta e pel modo con cui lo tratta. Le tragedie di Eschilo e di Sofocle parrebbero essere state scritte spontaneamente, quasi essersi scritte da sè, tanto è lontano da

esse l'artificio rettorico, lo sforzo per produrre un effetto col solo lenocinio della parola; se la parola di Eschilo o di Sofocle talora si solleva di più, è sempre un sentimento più elevato che la porta più alto; in Euripide è visibile, invece, lo studio di combinare un discorso elegante, che i retori maestri possano applaudire.

Sette sole tragedie arrivarono fino a noi delle tante di Sofocle, il tragico perfetto. Venti, invece, ne rimangono di Euripide, che sono: *Ecuba, Oreste, Le Fenicie, Medea, Ippolito coronato, Alceste, Andromaca, Le Supplici, Ifigenia in Aulide, Ifigenia in Tauride, Reso, Le Troiane, Le Baccanti, Il Ciclope, Gli Eraclidi, Elena, Ione, Ercole furioso, Elettra, Danae.* Quantunque l'*Ifigenia in Aulide* e l'*Alceste* ci offrano due tipi di donna e alcune scene mirabili, di nessuna tragedia euripidea si potrebbe dire che ci appaia, in ogni sua parte, cosa perfetta, e che non ci urti per qualche sconvenienza. Furono bensì poi ammirate tutte come classiche; ma diedero spesso la tentazione e la speranza agli imitatori di potere far meglio, trattando di nuovo il medesimo soggetto; altri poi, che tolsero il soggetto da Sofocle, lo svolsero a quel modo con cui supposero che lo avrebbe svolto Euripide, il quale rimase, se non sempre il più degno, il più facile, in ogni modo, ad imitarsi degli autori tragici, anche per avere egli imprestato ai numi ed agli eroi sentimenti umani, de' quali si rivelò scrutatore profondo; chè, se, io ripeto, tali sentimenti attribuiti ai numi, offendono, trasportati in un dramma umano ed espressi con stile meno rettorico di quello

che piacque ad Euripide e ai poeti classicheggianti che lo imitarono, concorrono ancora sempre a commuovere. Per questa ragione principale, Euripide, tanto censurato dallo Schlegel, ebbe un ammiratore anche in quell' arguto e appassionato critico che fu il Lessing. « Non per le belle sentenze, egli scriveva, delle quali è troppo ricco, Euripide venne chiamato da Aristotile il più tragico de' poeti, ma per la cognizione ch' egli ebbe del cuore e dello intelletto di noi mortali, la quale in lui fu così profonda, che delle passioni e delle idee rintracciando l' origine, andò allo scopo per la via più corta, e a tenore di questo giudicò delle azioni umane. » Dalle accuse dello Schlegel lo difese poi il nostro Giambattista Niccolini, in un suo molto artificioso discorso sulla *Tragedia Greca*, ov' è detto: « In Euripide il coro è, per così dire, sospinto dalla sua sede; i suoi canti sono maravigliosi, ma col dramma in cui sono posti hanno così piccola attinenza, che conceduto è paragonarli alle cavatine musicali, che in ogni opera possono aver luogo. Riguardo agli altri difetti rimproverati ad Euripide, è forza il ripetere che Sofocle fece discendere gli eroi mitologici da quell' altezza in cui Eschilo, seguendo l' antiche tradizioni, gli avea collocati, e alla condizione d' uomini gli ridusse, mantenendo nulladimeno in essi l' ideale. Or che fece Euripide, o a dir meglio, che cosa potrà egli fare? Quello che Sofocle gli disse: *Io rappresento gli uomini quali dovrebbero essere, tu quali sono.* Qualora Euripide non avesse chiuso questa via, egli non sarebbe stato un ingegno creatore, e non si troverebbero nell' *Ippolito*, nel-

l'*Ifigenia*, nella *Medea* (1), quelle bellezze naturali e squisite, quella verità nei costumi ch'è impossibile non ammirare. In Eschilo e Sofocle, nota sapientemente il Patin, tu vedi gli Dei che il mortale sospingono ad inevitabili sciagure, mentre in Euripide gli spirano nell'animo insuperabili affetti; or la guerra si fa nel cuore, le passioni combattono colla ragione, guerra la quale non finirà che coll'uomo. Euripide, si aggiunga, proponendosi la pittura di questi moti dell'animo, era costretto d'informar gli spettatori, col mezzo del prologo, delle ragioni per le quali i personaggi delle sue tragedie erano in balìa di un dato affetto, e ciò coll'intendimento di poterlo subito rappresentare in tutta la sua forza. Inoltre, egli complicava le situazioni nelle quali ei ponea quei caratteri che prendeva a ritrarre, per avere opportunità a svolgere pienamente una serie diversa di passioni, il che non potea fare senza un racconto con molti particolari, perchè Euripide, volendo recar novità nella favola ch'egli era obbligato a trattare dopo Eschilo e Sofocle, dovea informare il pubblico dei cangiamenti da lui fatti nelle antiche tradizioni. Ognun s'accorge in quali strette lo ponea la necessità di dover sempre scegliere i suoi argomenti nella mitologia, e

(1) Anche Medea ci appare, sul fine, volgare, quando credendo che Giasone sia per riconciliarsi con lei, sta per far la pace con lui dopo avergli ucciso i figli; e, sebbene venga subito disingannata, e riprenda tosto il suo carattere tragico, quel breve incidente basta ad abbassarla ed a farla apparire agli occhi nostri simile, ne' suoi sentimenti e nella sua condotta, a una donna del volgo.

come, per vaghezza di novità, gli era forza di cadere nel ricercato e nel falso, dei quali difetti il più brutto esempio ci presenta l'Elettra. Ma basta l'*Ifigenia in Aulide*, perchè Euripide degno sia di sedersi accanto ai più gran drammatici, e non può lodarsi abbastanza in questa tragedia l'altezza del concetto; il quale è che solamente una pura e nobilissima indole, siccome quella della greca giovinetta, può trovare una via a liberarsi dagli intrighi di uomini possenti, saggi, valorosi e fra loro in contrasto. La tragedia è piena d'effetti nella pittura degli inutili sforzi d'Agamennone per salvare la figlia (1). Quanta

---

(1) Agamennone, checchè ne abbia pensato e scritto il Niccolini, manca di vera grandezza. Parmi, in vero, un discorso assai freddo e rettorico, oserei quasi dire volgare, quello che Agamennone rivolge a Menelao per salvare la figlia; e neppure ci può apparire diverso nella elegante versione che del Teatro di Euripide donò all'Italia Giuseppe De Spuches:

Dure cose in bel modo e brevemente
Vo'dirti, nè inarcar con arroganza
I sopraccigli mi vedrai; modesti
Fièno i miei detti; chè fratel mi sei;
E ad onest'uomo il temperarsi è bello.
Di'; perchè fremi, ed hai sanguigno il guardo?
Chi mai t'offese? che ti manca? Aspiri
A ritor buona moglie? Agevolarti
In questo non potrei; chè quanto avevi
Mal governasti. Ed io, di falli scevro,
Scontar dovrò delle tue colpe il fio?
Ti morde il cor la mia possanza, o brami,
Di ragion, di virtude abbandonando
Ogni consiglio, rigioir l'amplesso
Di vaga donna? Ma d'un tristo degne
Sono le tristi voluttà. Se quinci
Da non retto pensiero io mi ritraggo,
Stolto sarò? Stolto sei tu piuttosto,

verità e bellezza nel tardo pentimento di Menelao! Che sublime alterezza in Achille, il quale si offre a difendere contro tutto l'esercito la sua sposa! Come da tutto ciò risalta in Ifigenia la magnanimità del volontario sacrifizio ond' ella scioglie quel complicato nodo! Per questo scioglimento così felice si può quasi perdonare ad Euripide d'aver scelto a

---

Che liberato, col favor de' Numi
D'una moglie sì rea, ritorla aneli!
Folli amanti di nozze desiosi
Sacramentàr a Tindaro quel giuro;
Ma la speme, ch'è Dea, di questa impresa
Fu cagion, s'io non erro, assai più forte
Che tu non fossi, e la possanza tua
Guerreggia pur con tai compagni e tosto
L'alta follìa vedrai di quel pensiero.
Nè un insensato è il Nume; ei ben conosce
Che valga un giuro iniquamente a forza
Preso. Ai figliuoli miei, contro ogni dritto,
Non darò morte! Ciò sariati a grado,
Per torre il fio d'abominosa moglie;
E me frattanto in angoscia le notti
E i giorni struggerian, se, contro i figli
Ch'io generai compiessi opra sì cruda!
Tai brevi, e chiari, e facili concetti
T'esposi; omai, se rinsavir tu neghi
Penserò da me stesso all'util mio!

Cito un brano ammirato, anzi ammirato da un illustre poeta tragico; ma, se alcun poeta tragico de' nostri tempi, s'avvisasse di scrivere in uno stile così artificioso e povero tanto di decoro da sembrar quasi parodiaco, in teatro, invece di commuoversi, il pubblico riderebbe. Perchè la critica dovrebbe dunque ostinarsi ad ammirare ne' così detti classici quello che essa disapprova negli scrittori moderni? Queste esclusioni, queste eccezioni, questi privilegi devono scomparire dal mondo critico, come nel mondo reale, nel mondo civile caddero tanti altri privilegi ingiusti.

questo effetto tante volte il *Deus ex machina.* Riguardo allo stile del poeta, ognun sa che questo poco si distingueva dal modo ordinario di favellare; nulladimeno eravi eleganza, chiarezza, e quindi efficacia sull'animo dell'universale, ed Aristofane molto imparò da colui ch'egli criticava. Aristotile osserva ch'Euripide fu il primo che, prendendo le sue locuzioni dal linguaggio comune, le usò così che parvero poetiche; Sofocle stesso approfittò di questo esempio. » Una tale apologia di Euripide rassomiglia assai ad un atto d'accusa; quando un poeta tragico ha bisogno d'esser difeso su tanti punti, non può più dar legge come classico perfetto. Ad Eschilo e a Sofocle, che crearono entrambi una nuova forma di tragedia, rimane la gloria d'inventori; Euripide, con l'ingegno scrutatore degli affetti umani che possedeva, avrebbe facilmente potuto creare un nuovo dramma storico psicologico; egli riprese invece l'antica tragedia mitica, nata con una forma conveniente al soggetto che trattava, per darle un nuovo abito più moderno e più cittadinesco, mettendo il romanzo terrestre nel dramma celeste. Questo grave errore fu la sorgente principale di tutti i difetti che la critica, alla quale il vecchio Aristofane aveva aperto gli occhi, è venuta segnalando da ventidue secoli in qua nelle tragedie di Euripide. Aristofane, non unico tuttavia tra gli antichi poeti comici, che gli amareggiò, di certo, con la violenta sua satira, la vita, lo perseguitò pure col suo riso mordace nella storia; ma per fortuna di Euripide, egli ebbe dalla sua tutti i retori, tutti i sofisti e tutti i lettori sentimentali, che gli decre-

tarono un grande trionfo; e i moralisti stessi, cui faceva comodo il citarne le sentenze, pel maggior numero inspirate da un sentimento di profonda pietà e carità, contribuirono alla sua glorificazione. « La vita di Euripide, scrive il Saint Victor, non ebbe nè la grandezza della vita di Eschilo, nè la bellezza dell' esistenza di Sofocle. S' intravedono, nella stessa oscurità che la nasconde al nostro sguardo, lotte ingrate e domestici affanni. La gloria venne a lui lenta e quasi postuma. Cinque sole delle sue tragedie furono premiate su settantacinque. Più volte, i clamori del popolo impedirono la rappresentazione scenica delle sue tragedie. Tutto il vecchio partito Ateniese gli era evidentemente contrario, e le satire di Aristofane mostrano quanto sia stata ardente quell' animosità. Euripide ebbe due mogli; con nessuna fu felice; ripudiò la prima moglie; la seconda fu il tormento della sua vita (1). La *misoginia* (ossia l' odio delle donne) di cui gli si faceva rimprovero, era, senza dubbio, l'amarezza d' un cuore ulcerato. Ateneo narra che alcuno dicendo a Sofocle: « Come Euripide odia le donne! » il poeta rispose: « Sì, nelle sue tragedie; ma egli le adora nel gineceo. » Alcune tradizioni lo rappresentano misantropo che fugge dalla città e dagli uomini. Aulo Gellio vide a Salamina (ov' egli era nato, come vuolsi, nell' anno stesso della gloriosa battaglia) un antro selvaggio, pieno di labirinti e di tenebre; in

(1) Quando Alceste raccomanda ad Admeto di non riprender moglie, per non dare una matrigna ai figli, è possibile ch' egli fosse inspirato dall' esperienza de' proprii dolori domestici.

quel luogo, come si raccontava, Euripide si rifugiava a scrivere le proprie tragedie. Sopra di lui scrisse un epigramma Alessandro l'Etolo che pone una ruga di tristezza sopra il suo volto austero: « Il discepolo del vecchio Anassagora m'appare alla prima un selvaggio; egli non ama ridere, e neppure il vino lo rallegra; ma quanto egli scrisse è dolce come il miele e seduce come la voce delle Sirene. » A sessantotto anni, Euripide lasciò Atene e si ritrasse a Pella, chiamato da Archelao re di Macedonia. Archelao, vero predecessore di Filippo, attirava a sè i poeti ed i filosofi ateniesi, per incivilire il proprio popolo semi-barbaro. Archelao colmò il suo ospite di doni e d'onori, ma la virtù greca sembra essersi ritirata da Euripide divenuto il favorito d'un tiranno. Aristotile racconta che essendosi Decamenico, uno de'paggi del re, burlato del fiato cattivo di Euripide, Archelao lo consegnò alla vendetta del poeta che lo fece flagellare fin che ne spicciasse il sangue. Vendetta indegna d'un figlio della libera Atene. Si può credere che il paggio derisore abbia dovuto pagare per i poeti comici che lo avevano così spesso malmenato sulla scena; forse Euripide volea colpire Aristofane flagellando la schiena del Macedone. Archelao pagò caro il fio di quella fustigazione; Decamenico gli conservò un rancore mortale per la flagellatura di Euripide; sei anni più tardi, in una caccia, lo assassinò. Euripide era morto l'anno innanzi d'una morte orribile, simile ai supplizii mitologici ricordati nelle favole. Errando egli un giorno nella campagna, fu sbranato da una turba di que'feroci cani vagabondi

che s'incontrano tuttora ne'monti dell' Epiro. La leggenda, inspirandosi, senza dubbio, dallo scioglimento delle baccanti di Euripide, sostituì tosto a que' voraci molossi, donne furibonde che straziarono l' insultatore del loro sesso. Euripide fu sepolto a Pella; la folgore cadde, come si dice, tre volte sulla sua tomba. »

Nell' Olimpo si vede più che una volta un Dio che divora, o abbatte l' altro. Questo avvenne pure nella vita olimpica della democrazia ateniese. Aristofane contribuì forse ad uccidere e, in ogni modo, contristò e frantese Socrate e cacciò in esiglio Euripide; perseguitò pure Cleone, ma Cleone non era, almeno, un cultore dell' ideale. Si ammira, sovra ogni cosa in Aristofane, il suo atticismo, ma nella satira personale non fu sempre attico; la sua caricatura riuscì molte volte eccessiva; per giudicare Socrate ed Euripide, e forse lo stesso demagogo Cleone, bisogna dimenticare un poco la satira aristofanesca, o almeno giovarsene solamente come delle ombre di grandi ritratti che per tre quarti s' affacciano luminosi. Aristofane fu grande, senza dubbio, ma l' ostinazione con la quale egli perseguitò Socrate, Euripide e Cleone non prova ch'egli sia stato buono. Si può, anche essendo buoni, come il Molière e come il Goldoni, adoperar la satira, pungere il vizio, mettere in ridicolo le debolezze umane; non si può atticamente, non si può virtuosamente, non si può per forza di bontà e di onestà, far tanto male a Socrate. Aver fatto soffrire Socrate è un delitto molto più grande che non sia stato un merito l' avere scritto le *Nubi*. Se un poeta comico contemporaneo di Dante

avesse esistito, solamente per darcene la caricatura, per quanto con arte e malignità perfetta, io potrei odiarlo come sacrilego, invece d' ammirarlo; e spero che lo stesso sentimento mio rimarrà quello de'miei giovani lettori.

Aristofane, che accusava Socrate ed Euripide di sconoscere gli Dei, faceva di peggio, poich' egli derideva, egli Ateniese, ciò che vi è di divino nel genio d' un uomo. La sua satira politica, la sua satira de' costumi è incomparabile; egli, odiatore d' ogni novità, reso accorto de' pericoli che correva Atene per causa de' sofisti e de' demagoghi, applicò il poderoso ingegno a far presente il male; ma era indegno di lui, e non era cosa attica, il rappresentare il maestro di Platone in quel modo odioso e calunnioso, e lo scatenare maggiormente l' odio del popolo contro Euripide, che avea solamente sbagliato nella scelta de' mezzi, ma nell' animo del quale si muovevano, senza dubbio, i sentimenti più affettuosi e gentili. No, Aristofane, quando lancia la sua satira contro le persone, non è ancora uscito dal modo plebeo dell'antica satira bacchica e indecentissima; la sua Musa attica è ritornata una Menade agreste; e, se si ride, per istinto di contagio, anche alla maldicenza aristofanesca, poco dopo si prova dispetto d' aver riso, quando si pensa che quel riso fu micidiale al pensatore più divino della Grecia. Per fortuna, tuttavia, non è lì tutto il merito di Aristofane; la forza e la varietà del suo genio comico è tanta, ed anche l' efficacia morale dell' opera sua così grande, che, anche sopprimendo dalle sue commedie le figure bersagliate

di Socrate, Euripide e Cleone, rimane ancora vivo innanzi ai nostri occhi tutto il popolo ateniese, mobile, appassionato, già pieno di vizii, e pure ancora capace di grandi virtù.

La commedia aristofanesca, quantunque Aristofane fosse un conservatore e combattesse i demagoghi, si risente della sua origine plebea. Essa segna l'apogeo della commedia antica, dopo la quale, per la legge restrittiva della libertà scenica, nacque la commedia di mezzo, e quindi la nuova, della quale Menandro divenne il più illustre rappresentante. Si potrebbe quasi dire che Menandro, quantunque assai più grande e perfetto, risponde ad Aristofane, come Euripide ad Eschilo, se Aristofane non fosse entrato egli stesso un poco nel concetto della commedia nuova. Chè le sue commedie personali più violente, come *I Cavalieri* e *Le Nuvole*, furono tra le cose sue più giovanili. Anzi vuolsi che egli, per nascondere soltanto la sua grande giovinezza, le abbia fatte rappresentare anonime o, almeno, con nome non suo. « Quando Aristofane scriveva, notò il professor Comparetti, la commedia era ancor giovane e nuova; da poco era uscita dalle condizioni di cosa popolare ed improvvisata. Era nata da divertimenti villerecci occasionati dalle feste bacchiche celebrate nelle campagne, nei quali regnava libertà e licenza sbrigliata; ogni burla era buona, il mettere altrui in caricatura, il motteggiare, anche in modo virulento e aggressivo, era considerato come scherzo innocente, piacevole e permesso. L'audace e terribile sferzare dell'antica poesia giambica rompeva in quella occasione

l'antico suo stampo, ed accompagnata col travestimento, colla mimica, la danza e la musica corale acquistava una forma novella, che con elementi tali, presto diveniva drammatica e costituì un genere di poesia nuovo e speciale che venne a chiamarsi commedia, serbando in questo nome la traccia della sua rustica origine. Presso le popolazioni doriche del Peloponneso e presso i Dori di Sicilia e di Magna Grecia, si tenne più lungamente al livello di produzione popolare, benchè anche in Sicilia raggiungesse con Epicarmo un grado notevole di maturità artistica.

« Presso gli Ateniesi, capitati questi elementi di una nuova forma, quando già Eschilo aveva organizzato e condotto ad un alto grado di perfezionamento il teatro, quando, per opera sua, la tragedia erasi sollevata ad altezza non più poi raggiunta, non tardarono a fruttificare in modo così splendido da lasciar nell'ombra i prodotti comici delle genti doriche. E così nacque una nuova forma di poesia che fu l'ultima grande creazione poetica dei Greci e che, ad onta dei precedenti dorici, fu poi cosa attica propriamente, poichè gli Attici arrivarono soli a determinarne quelle formole artistiche che dovevano poi rimanere stabili e permanenti, giungendo per l'intermediario romano fino a governare il teatro moderno. Accadde però qui quel che pure accadde per la tragedia. Il primo passo fu grande, ma circoscritto al suolo su di cui veniva mosso e unicamente a quello proporzionato e adattabile. La vasta composizione trilogica eschilea rimase cosa esclusivamente greca; ed anche in Grecia fu momentanea e senza continua-

zione quella prima forma così genialmente profonda e grandiosa; chi fece lo stampo stabile, chi diede e determinò per sempre la formola, non soltanto greca e personale, ma umana e universale del dramma tragico, furono Sofocle ed Euripide. Un fatto simile accadde per la commedia. Quando i Megaresi presentavano agli Ateniesi gli elementi ancor greggi e rozzi del dramma comico in certe loro grosse buffonerie drammatiche, Atene era grande e gloriosa per nobili vittorie d' importanza nazionale ed era il cuore della Grecia tutta; mai un popolo non si era tanto beato della contemplazione di sè stesso quanto gli Ateniesi d' allora, mai un altro non si era tanto occupato del proprio raffinamento e della propria organizzazione politica. Basato su grandi principii di libertà e di eguaglianza largamente applicati, lo Stato ateniese era in preda ad una strana pletora di vita politica che lo rendeva irrequieto e come febbricitante; la vita pubblica, a cui le istituzioni democratiche avvezzavano ogni cittadino, le ire, le simpatie degli uomini, dei partiti, che colla solita altalena si succedevano nell' indirizzo politico, l' esercizio, anch'esso popolare, dei poteri giudiziari, l' urtarsi continuo in quell' arena di onesti e di tristi, d' ignoranti e di istruiti, di semplici e di furbi, di retti e di ambiziosi, tutto ciò dava agli uomini d' allora un' abitudine di discutere su tutto e su tutti, una libertà insieme ed un bisogno di critica che mai non pareva potere abbastanza sfogarsi. In condizioni tali, il piccolo e privato motteggiare e canzonare altrui con caricature dei divertimenti rustici, del carnasciale bac-

chico portato sulla scena, già molto raffinata per la tragedia, del teatro ateniese, doveva subito divampare e prendere alte proporzioni e divenire un organo di quella vita pubblica e di quel bisogno di critica. E così, in quell'aere pieno di moto e di vita, appassionato, febbrile, nacque questa che visse di vita rapida e presto divenne la *commedia antica* anche per gli antichi stessi. Essa fu una emanazione tanto diretta di quel momento, di quella libertà, di quel moto così splendidamente agitato e scomposto che precedette la decadenza di Atene, fu anzi talmente parte di quella, che si spense affatto insieme con quella e rimase poi veduta e ammirata da lontano come monumento artistico e storico di quell'epoca di grande rivoluzione e di grande importanza in cui la Grecia creò per sempre modelli imperituri di arte e di pensiero; creò la filosofia speculativa, e la storiografia politica, e l'eloquenza e tante altre belle cose da noi ereditate; ma le creò per quelle stesse cause che la distrussero, come una madre che paghi colla propria vita l'esistenza data a bellissima prole. La commedia antica, adunque, figlia della libertà e organo della vita pubblica ateniese, finì con questa. Ma le fondamenta del dramma comico successivo erano già gettate in essa, e su di quelle Antifane, Menandro e gli altri illustri autori della commedia di mezzo e della nuova, edificarono il nuovo edificio stabile del dramma comico, non più ateniese ma umano e indipendente dal tempo e dal luogo. E delle sue origini molte e visibili tracce conserva la commedia antica. In primo luogo, essa ha il coro,

che vien meno nella commedia posteriore, e lo ha per la stessa ragione per cui lo ha la tragedia, perchè anche qui, come nella tragedia, l'organizzarsi di un canto corale colla mimica e danza, fu la prima radice e la prima occasione a quelle ulteriori modificazioni della organizzazione del coro che produssero prima il dialogo incastrato nel canto corale e poi addirittura il dramma.

« Ma la parte più caratteristica nell'organismo materiale della commedia antica, parte che anch'essa vien meno e riman poi soppressa nella commedia posteriore, è la parabasi, una specie d'intermezzo che rompe e divide il dramma in due parti. L'azione rimane allora sospesa, la scena è vuota e giù nell'orchestra, ossia nello spazio semicircolare che trovasi fra la scena e le gradinate degli spettatori, il coro che ha ivi la sua propria sede, rivolto durante l'azione verso la scena, eseguisce una evoluzione (da cui il nome *parabasi*) volgendosi verso gli spettatori. Dapprima il poeta, che è anche capo-coro, o in ogni caso il capo-coro a nome del poeta, parla del suo dramma, ne spiega le intenzioni, si difende contro le critiche; poi il coro canta danzando e allora i canti suoi non hanno alcun rapporto necessario col soggetto del dramma, ma sono preghiere ad alcune divinità, alternate con critiche, motteggi e beffe spesso assai aspre, rivolte a tale e tale altro individuo della popolazione ateniese, il quale poteva anche trovarsi fra gli spettatori, od anche alla popolazione stessa in massa.

« Questa parte della commedia antica può in certo modo chiamarsi l'umbilico di essa; è infatti un re-

siduo del canto corale da cui questo dramma nacque, e ci dà un' idea della natura che quello dovette avere. Ma l' essenza stessa e la natura della commedia antica, in quanto v' ha in essa di più costante e di fondamentale, è determinata e spiegata dalle origini sue. Nata da un divertimento popolare, da tributi, da allegre e rustiche festività, essa è ilare dal principio alla fine e deve esserlo anche quando lo scopo del poeta sia alto e serissimo. Il ridicolo, raggiunto coi contrasti di nomi, di cose, d' idee, di persone. colla parodia, colle più bizzarre e strane invenzioni e fantasie, ma soprattutto colla caricatura, è la sua propria atmosfera; il berteggiare persone d'ogni specie senza riguardo veruno, il criticare, sempre ridendo, senza mai prendere un tono serio, uomini, fatti, idee, principii, istituzioni e fin lo stesso popolo e gli spettatori individualmente ed in massa, chiamando persone e cose col loro nome, è l' officio suo, il suo diritto, il suo dovere che niuno ardirebbe contestarle. »

Poichè la commedia aristofanesca, che offre il tipo più vivace di una tal forma di commedia, ebbe una tale origine, poichè prima delle commedie di Aristofane furono rappresentate parecchie centinaia di altre commedie, che andarono perdute, mi giova ricercare il nome almeno de' principali precursori del più illustre poeta comico dell' antichità, parecchi de' quali meritavano forse d' esser tenuti come suoi rivali.

Pare che il primo autore d' una commedia regolare greca in versi, sia stato Susarione di Megara, che fiorì in Atene nel sesto secolo dell' èra volgare.

Si ricorda di lui una commedia scritta contro le donne dal titolo *Tripodiskos,* il nome del protagonista (1). Segue Chionide ateniese di cui si ricordano tre commedie: *Gli Eroi, I Persiani* e *I Mendicanti.* Nella prima commedia, pare che l' autore abbia inteso pungere i giovani svogliati che fuggivano le cure del campo, mostrando loro l' esempio di giovani di nobil condizione, i quali sostenevano con animo allegro gli strapazzi del campo, ove toccava loro spesso di dormire come giunchi in terreni acquitrinosi. Nella commedia de' *Mendicanti,* figurano come mendicanti gli stessi Numi travestiti che si accostano alla mensa del ricco. De' *Persiani* non conosciamo nè il soggetto, nè alcun frammento. Quasi contemporaneo di Chionide, visse, nel quinto secolo innanzi l' èra volgare, Magnete Icario, che morì vecchio e a cui si attribuiscono nove commedie, per due delle quali vogliono che egli riportasse la palma. Otto di quelle commedie s' intitolano *Bacco, I Lidi, La spigolatrice* (colei che svelle le erbe), *Il Titacide, I suonatori di lira, Le Rane, Gli Uccelli, I Calvi* (2). Uno pseudonimo o un soprannome appellativo popolare, forse di scherno, sembra essere stato quel *Kapnias Ekfantidès* che dicesi autore di una commedia

(1) Di cui si citano i seguenti quattro versi:

Susarione udite, o cittadini;
Male è aver donne; ma però non lice
A noi senz' alcun mal starcene in casa
Perchè aver moglie e non averla è male

(2) Aristofane, che scrisse egli pure *Le Rane* e *Gli Uccelli,* si vanta, nelle *Nuvole*, di non avere mai deriso i calvi.

intitolata *I Satiri,* e rivale di Cratino, che forse gli avea dato quel nome. Dicono che Ecfantide dasse fumo invece di luce, e da ciò spiegano il suo soprannome (1). Ma peggiore di lui sembra essere stato *Choirilo,* per aver dato occasione all'aggettivo applicato alla commedia *ekkechoirilomenè* che significa *Choirileggiata* ossia *guastata per opera di Choirilo,* aggettivo trovato probabilmente da qualche nemico di Choirilo, seguace di Ecfantide, forse Cratino stesso. Fra i precursori di Cratino si ricorda pure Tolyno, di Megara, autore di un metro speciale.

Derisore di alcuno de' suoi predecessori, toccò a Cratino, già vecchio, il dolore d' esser deriso alla sua volta dal giovane Aristofane, specialmente ne'*Cavalieri;* ma ebbe ancora il tempo di vendicarsene, poco prima di morire, scrivendo e facendo rappresentare, con ottimo successo, la commedia intitolata *Pytine.* A Cratino si attribuiscono ventidue commedie; dicesi che egli abbia nove volte riportata la palma. Gli si fece un merito specialmente per la destrezza ingegnosa nel trovare ed ordinare la favola. Aristofane nelle *Rane* lo chiama *taurofago* o *ditirambico,* poichè ai poeti ditirambici si dava come premio un toro. Lo si tacciò di frequente scurrilità, vizio, del resto, comune dell' antica commedia. Tra i suoi imitatori, oltre lo stesso suo perseguitatore Aristofane, si citano Eupoli, Crate, Teleclide, Strattide, e, tra

(1) Cratino si burla di lui in un frammento di commedia della quale non abbiamo il titolo, citandone un verso, a motivo della *cacofonia,* e facendone la caricatura.

i poeti latini, per testimonianza di Orazio, Lucilio. Tra le commedie di Cratino di cui si conservano frammenti, si ricordano *Gli Archilochi*, ove sembra che il coro travestito da Archiloco, molto ammirato da Cratino, ferisse i vizii del tempo (la commedia fu rappresentata nell' anno 448 innanzi l' èra volgare); *I Bifolchi*, nella quale commedia forse più che nelle altre di Cratino prevale il genere ditirambico. *Busiride*, rivolta forse a deridere una parte degli usi religiosi egizii (ma un solo verso ce ne rimane); *Le navi Dèliadi*, ove si cita il proverbio *dis paides hoi gerontes* (cioè, *i vecchi sono due volte fanciulli*, che si ritrova pure in Aristofane, ossia rimbambiscono); *Le didaskalie*, ossia gli studii per le rappresentazioni sceniche, ove l' autore sembra essersi specialmente burlato degli attori e delle attrici che doveano cantare i cori; *Alessandro Bacchico*, che sembra essersi riferito ad Alessandro di Fere, devoto a Bacco; *Le fuggitive*, ove Cratino deride gli uomini effeminati (forse i Sibariti), che profughi dalla loro patria, ottennero dagli Ateniesi diritto di rimpatriare e fondarono una nuova colonia in Italia, sotto gli auspicii ateniesi; *Le Eunidai*, gente dedita all' arte musicale, alla quale sembra infatti riferirsi la commedia; *Le Tresse*, nuova specie di coriste religiose (la commedia faceva allusione al pericolo dell' ostracismo, dal quale Pericle era scampato; il poeta sembra deridere l' introduzione in Atene di un nuovo culto religioso in onore della dea lunare Bendis o Bendin, celebrato nel mese di giugno); *Le Cleobuline* (così erano chiamate le donne ateniesi che si diverti-

vano a parlare per enimmi, a modo di Cleobulina, figlia di Cleobulo, celebre autrice d'enimmi); *I Laconi* (ma si dubita che, invece d'una commedia, si tratti di una tragedia, e che ne sia stato autore non *Cratino*, ma *Carkino*); *I Molli; Nemesi*, ov'è tratto partito comico dal mito di Giove e Leda con cui Nemesi viene identificata; *Le leggi*, ove s'introducono due giovani, l'uno onesto, devoto all'antico, ma rozzo, l'altro esperto delle leggi, delle arti, e vago d'ogni novità; *Ulisse*, argomento con cui, in un tempo nel quale l'antica commedia ateniese, divenuta licenziosa, aggressiva e troppo personale, essendo stata infrenata da una legge restrittiva di Morichide, Cratino volle provarsi a creare una commedia più nobile, la commedia archeologica, che egli stesso chiama *divertimento nuovo ed insolito*, ed appare, in somma, una parodia comica di alcuni episodii dell'Odissea, mescolata con alcuni versi gravi e sostenuti (forse vi era già l'intendimento di parodiare il genere tragico di Euripide); *Gli Onniveggenti*, ove si mira specialmente a mettere in ridicolo il filosofo Filippone; *Ploutoi* ossia *I Ricchi*, introdotti come coro in compagnia del Dio Pluto; *La riunione Anfizionia* (*Pylaia*) che si riferiva forse non meno all'assemblea che al mercato delle Termopili; *Pytine* o *La bottiglia impagliata* (*Il fiasco?* l'ultima commedia di Cratino, ove s'introduce in iscena la commedia stessa come moglie di Cratino, che vuol fare divorzio da lui, il quale l'ha negletta per darsi intieramente al vino; gli amici della commedia tengono consiglio per guarire il poeta dal soverchio amore del vino, ma egli risponde che

chi beve acqua non produce nulla di sapiente; dopo aver bevuto, il poeta diventa così facondo, che uno de' personaggi della commedia fa seguire questa invocazione ad Apollo: « O Apollo re, o fiume delle parole; scorrono i rivi; dodici fonti ha la sua bocca; scorre nella sua gola il fiume Ilisso; che dovrei dirti ancora? Se alcuno non gli turi la bocca, egli inonderà quì ogni cosa de' suoi carmi. » Si ritorna a consiglio sul modo di correggere Cratino del vizio del vino; allora un consigliere propone un rimedio radicale, che si facciano, cioè, in pezzi tutti gli strumenti vinarii, e, per maggior sicurezza, lo stesso acetabolo. Tra questi vasi dovea esserci pure la famosa *pitinê* o *bottiglia impagliata,* della quale il poeta particolarmente si serviva e che viene, a quanto pare, sacrificata da lui per amore della sua moglie, la commedia, poichè il poeta sembra infine deplorare il suo errore e la sua stoltezza. Secondo lo scoliaste di Aristofane, Cratino, non pure si vendicò trionfando con questa commedia senile del torto fattogli dall'autore de' *Cavalieri* (1), ma lo accusò di plagio, come tale che saccheggiava le commedie di Eupoli) (2). Le altre commedie di Cratino, delle quali conosciamo i titoli sono: *I Satiri: I Serifii: Trofonio* (vi si de-

(1) Veggasi nel *Florilegio* la Parabasi de' *Cavalieri.*

(2) Con due altri versi di un frammento di commedia della quale non conosciamo il titolo, il vecchio Cratino deride insieme chi imita lo stile di Euripide e di Aristofane come tale che parla per sottigliezza, che va a caccia di formule sentenziose, e lo rende ridicolo con l'aggettivo di *Euripidaristofanizon.*

ridono le superstizioni popolari relative al culto beotico di Trofonio); *I Turbolenti; I Chironi* (commedia della quale Cratino dovea tenere gran conto, poichè in essa si trovano queste parole dell' autore: *Questa favola io terminai in due anni scarsi, la quale sfido gli altri poeti a scrivere in tutta la loro vita;* per mezzo de' sapienti Chironi, il poeta vorrebbe ricondurre i giovani ateniesi all' antica probità, *quando la vita era beata ai mortali, se si paragoni con quella d' adesso, e il mondo era abitato da uomini sapienti, tranquilli, di soave favella, non avidi ancora di largo cibo,* quando non si bestemmiava ancora, ma *si giurava ne' casi più gravi pel cane, poi per l' anitra, tacendo sempre degli Dei*), e *Le Ore.* D' altre commedie di Cratino abbiamo alcuni frammenti, ma non conosciamo i titoli; forse questi frammenti si riferiscono ad alcune delle ventidue commedie già ricordate.

Di Crate, antico poeta comico, si dice ch' egli fosse un attore; sembra ch' ei fosse particolarmente esilarante; dopo Epicarmo, egli fu primo a mettere in iscena uomini briachi, per divertire il pubblico; ma di questo fu più rimproverato forse che lodato. Si conoscono i titoli e frammenti di otto sue commedie, cioè: *I vicini* (ov' entra un briaco in iscena); *Gli eroi; Le bestie* (in questa commedia Crate introduce due persone allegoriche, l' una delle quali loda la vita molle e delicata, l' altra, l' antica vita semplice e naturale; le bestie pregano poi gli uomini di astenersi dall' uso delle loro carni); *La Strega* (*Lamia*); *I giuochi; I retori, I Samii; Le Audacie;*

d'altre commedie di lui s'hanno alcuni frammenti, ma s'ignorano i titoli.

Gran nome ottenne pure Ferecrate ateniese. Coltivò egli pure la commedia allegra che piaceva a Crate; il sofista Frinico, secondo Stefano di Bisanzio, chiamava Ferecrate *attikôtatos* ossia *l'atticissimo,* a motivo della sua eleganza. Scrisse diciotto commedie, delle quali si conoscono i titoli, se pure alcune che gli vennero attribuite furono veramente sue, cioè: *I buoni* (ove si vuole che abbia imitato e trattato lo stesso argomento delle *Bestie* di Crate, magnificando l'età dell'oro; presso Suida, la commedia reca pure il titolo di *Argyríou Afanismós,* ossia la *Fuga dell' argento,* ma forse si tratta d'un'altra commedia, poichè una commedia di tal nome fu attribuita ad Antifane, ad Epigene, a Filippide; nella commedia *I buoni* si deride pure un gran ghiottone); *I selvaggi* (*Agrioi;* vuolsi che il poeta vi rappresentasse misantropi che, dopo essersi ritirati a vivere come selvaggi, abbiano sentito nuovamente il bisogno di ritrovarsi nel consorzio civile; ne' frammenti troviamo qualche tentativo di satira personale, con designazione di personaggi viventi come nella commedia aristofanesca: questo per esempio: *Orsù, vediamo; qual fu il pessimo de' citaredi? — Mele, il figlio di Pisia — e dopo Mele? — Resta, io lo so: Chairi*). *I disertori* (questi, a quanto pare, si lagnano del meschino vitto che trovano nel campo nemico, e risolvono di tornare in patria); *Le vecchie* (a quanto pare, il poeta pose in iscena delle vecchie che ringiovaniscono e ritornano ai caldi amori giovanili; forse è

lo stesso argomento di una commedia perduta d'Aristofane); *Il maestro de' servi* (ove i servi sono ammaestrati nell'arte culinaria, e a serbarsi continenti anche in mezzo ai cibi più ghiotti destinati ai padroni); *Lo smemorato* ossia *Thalassa* (nome di una meretrice, che diede pure il nome ad una commedia di Diocle); *Il forno: Coriannô* (nome d' una meretrice; padre e figlio contrastavano forse nella commedia per la stessa femmina, come nella *Casina* di Plauto e nella *Clizia* del Macchiavelli; lo si argomenta da questi frammenti: *All'incontro a me specialmente conviene amare — Ma non è più il tuo tempo; deliri, o vecchio uomo sdentato — Davvero? O Giove veneratissimo, non odi tu quel che mi dice il figlio scellerato?*): *I Krapatalli* (vuolsi, dal nome di questa supposta moneta infernale di nessun prezzo, argomentare che il poeta abbia, nella commedia così intitolata, posta la scena all' Inferno; in essa il poeta Eschilo, evocato dall' inferno, recita le lodi della propria poesia tragica; da un frammento che appartenne alla Parabasi, rileviamo che l' autore mise pure sè stesso in audace evidenza: *Ai giudici poi che ora giudicano dico ora di guardarsi di non giudicare ingiustamente; se no, per Filio Zeus, contro di voi una seconda commedia dirà Ferecrate, molto più maldicente di questa*); *I gingilli* (pare che il poeta si burli degli eccessivi ornamenti che il lusso avea portato nel vestire e nell' acconciatura ateniese); *Gli scavatori di metallo* (ove si fa credere ad un ghiottone che sotterra, nel Tartaro, dove si cavano i metalli, si trovi ogni delizia di cibi); *Gli uomini formiche* (*Myrmi-*

kanthrôpoi, probabile parodia della favola de' Mirmidoni, con l' intendimento forse di mettere in ridicolo la gente del volgo ateniese, assunta ai primi ufficii della repubblica); *I Persiani* (forse vi si deridono coloro che credevano senza lavorare di trovar tesori, che allora si supponevano ritrovarsi dal primo venuto in Persia, come ne' tempi moderni si credette che bastasse il recarsi nel Perù o nella California per ritornarne carichi d' oro); *Petalè* (nome d' una meretrice; pare dai frammenti che la commedia fosse molto lasciva); *Tirannide* (sembra essere stato nome di donna); *Chirone* (commedia nella quale si lamentava il corrompimento dell' arte musicale); *Il falso Ercole* (il titolo dice il soggetto; il protagonista dev' essere stato una specie di precursore del *Miles gloriosus*).

Teleclide ateniese fu quasi contemporaneo di Cratino e di Crate, fiero avversario di Pericle, al quale probabilmente s' allude in quel frammento d' ignota commedia, forse degli *Esiodi*, ove si dice: *Lui sconsigliato ora lo veggo, col capo gravemente sostenuto, sedere, ora sollevare un gran tumulto col solo cenno del capo adagiato sopra undici guanciali* (1). Abbiamo frammenti di cinque sue commedie, intitolate: *Gli Anfizioni* (vi si loda la vita beata dell' età dell' oro,

(1) In tal modo mi parrebbe che s' avesse a tradurre l' *ek kefalés endekaklinou*, che ferirebbe la mollezza di Pericle: e non già come trovo annotato nell' edizione del Meineke e del Bothe « *tam grandis, ut undecim stratis indigeat Pericles in quibus accumbat.* »

in cui i pesci si friggevano, i tordi s'arrostivano da sè e volavano in bocca ai ghiottoni); *I veridici*; *Gli Esiodi* (ove si deride il superbo Filocle, nipote di Eschilo per via di sorella, e forse Pericle detto l'Olimpico, perchè come Giove, con un solo cenno del capo, fa muovere Atene) (1); *I Pritani*, (vi si lodava, come sembra, l'antica semplicità del vivere agreste); *Gli sterili* (come pare, il poeta introduceva in questa commedia uomini vestiti da donna).

Posteriore a Teleclide, ma più vecchio di Eupoli e di Aristofane, fu Ermippo Ateniese; combattè egli pure aspramente dalla scena Pericle, chiamato ingiuriosamente *re de' Satiri*, e deriso come uomo che recita bei discorsi sulla guerra e non impugna mai l'asta egli stesso. Ermippo scrisse quaranta commedie; abbiamo i titoli di sole nove; cioè *Il Natalizio di Minerva* (argomento grave più proprio della media che dell'antica commedia, onde il Meinecke sospettò che la commedia sia stata scritta nel tempo in cui era già entrata in vigore la legge di Morichide restrittiva della libertà scenica); *Le Fornaie* (*Artopôlides*, dove si assaliva in modo veemente il demagogo Iperbolo); *I popolani*; *Europa*; *Gli Dei* (ove Mercurio parla della vita beata che menano gli Dei valendosi della cornucopia, alla

(1) Il Meineke annota « Cognominis *Olympios* alii aliam causam afferunt, sapientiam Plutarchus, eloquentiae vim Diodorus Siculus, animi robur Valerius Maximus. Rectius haec omnia conjuncta valuisse dicas. » Ma non occorre cercare altre ragioni quando lo stesso frammento già citato ci dà la caricatura comica di Pericle, che, come Giove Olimpico, senza fare un gesto, muoveva ogni cosa col solo sopracciglio.

quale basta che un Dio dica: *diventa vino,* e subito n'esce vino in copia); *I Cercopi* (sotto il qual nome favoloso volle forse il poeta flagellar gl'impostori e gli uomini fraudolenti); *Le Parche* (ov'è assalito Pericle come *re de' satiri* e descritto l'elegante giuoco convivale del *cottabo,* al quale alludono parecchi altri poeti comici e lo stesso Aristofane); *I soldati* (ove forse il poeta riprese l'argomento delle *Parche,* sopprimendo i passi ingiuriosi a Pericle ch'era già morto); *I facchini* (*Phormophoroi,* commedia che metteva in parodia gli Dei e si riferiva alle vicende della guerra del Peloponneso).

Filonide ateniese, che fu già dipintore, precedette di poco Aristofane. Si ricorda di lui la favola intitolata *Kothornoi,* dal nome, come pare, de' personaggi mobili e pomposi che ne formavano il coro; il nome di *Kothorno* era stato dato a Theramene per la sua incostanza nella vita pubblica.

Tra i più illustri precursori e competitori di Aristofane e avversario di Cratino fu Eupoli, figlio di Sosipoli, nato in Atene, morto in Egina. Vuolsi che, per eleganza di dicitura, superasse lo stesso Aristofane; ma abusò forse de' composti sesquipedali. Si ricordano di lui diciotto commedie, dieci delle quali vennero premiate; ma ne scrisse forse assai più, e alcune che non conosciamo sono forse tra quelle che gli involò il compro servo Efialte, cui Eupoli fece, come dicesi, sbranare dal proprio cane Augea; ma lo stesso racconto correndo intorno al cane di Xantippo, è lecito argomentare che si tratti qui d'una leggenda favolosa. Gli si fece un merito dell'ingegnoso

intreccio, ed anche dei motti arguti, sebbene per questi sia pure stato da altri rimproverato, parendo che egli, nel deridere Socrate ed altri, nella satira personale insomma, abbia, passando ogni misura, superata la stessa veemenza, pur così grande ed ingiusta, di Aristofane. Non risparmiò neppure i morti, che Aristofane almeno usò rispettare. Non risparmiò punto gli Dei e gli Eroi che, al pari di Euripide, rappresentò spesso coperti di cenci, o monchi, in ogni modo in aspetto ridicolo; così, nelle sue commedie, Ercole apparve ghiottone, Bacco pusillanime, Giove donnaiuolo. Nei *Bapti,* derise Alcibiade; onde nacque la leggenda che Alcibiade lo abbia per vendetta fatto annegare; egli morì, invece, secondo Suida, naufrago in servizio militare, combattendo nella guerra del Peloponneso, con grande rimpianto del popolo ateniese che fece allora una legge con la quale sciogliievansi i poeti dall' obbligo del servizio militare. Le diciannove commedie di Eupoli di cui si conservano i titoli sono le seguenti: *Le capre* (ove le capre sostengono la parte del coro, e si vantano dell'abbondanza di nutrimento che esse somministrano); *Gli avversarii della milizia* ossia *Gli Effeminati* (*Androgynai*); *Autolico* (ove il poeta rappresenta e colpisce un noto giovine ateniese *tamquam muliebra passum* e Leogora padre di Andocide ed amante reso impotente dalla meretrice Mirrhina); *I Bapti* (come pare, *I Lavandai,* dove il poeta assale specialmente Alcibiade e i suoi compagni, per i loro vizii nefandi di libidine; pare che i compagni si servissero l'un l'altro nel bagno; quindi il titolo della commedia);

I popoli (ove Nicia sostiene una delle parti principali, evocando, per salvar la repubblica, le ombre di Solone, Milziade, Aristide e dello stesso Pericle, e si lamenta che la repubblica sia caduta in mano di giovani corrotti); *L'Arbitro* (*Diaitôn*); *Dias* (non si conosce il valore di questa parola, nè si può dir altro di questa commedia appena ricordata da Polluce); *Gl'Iloti; Klopai* (titolo d'una commedia di cui non si può saper altro); *Gli Adulatori* (commedia diretta specialmente contro Callia, figlio del ricchissimo Hipponico, la casa del quale, a motivo delle sue ricchezze, era frequentata da ogni maniera di parassiti ed ove, al dire d'un personaggio, probabilmente un servo, era *un grande stridor di denti e una grande voracità*); *I Laconi; Maricas* (commedia che divenne famosa specialmente per le invettive contro il demagogo Iperbolo, la madre del quale è fatta, per derisione, ballar sulla corda; Nicia vi era difeso); *Le Noumeniai* (il titolo sembra riferirsi alle feste del novilunio; l'argomento sembra essere stato quello degli *Acarnesi* di Aristofane); *Le città* (ove le città confederate degli Ateniesi facevano da coro); *I Prospaltii* (popoli dell'Attica vaghi di liti); *I comandanti* (*Taxiarchoi*; ove Formione appare maestro d'arte militare a Bacco, Dio molle ed effeminato); *Gl'Yeristodiki* (così detti quelli che non volevano si portassero le cause in giudizio); *Gli Amici* (ove si mettono in ridicolo il padre di Autolico ed Aspasia); *La schiatta aurea* (ove il poeta ironicamente finge che l'età di Cleone sia una nuova età dell'oro in condizioni anche migliori, come indicano queste parole: « o bellissima fra tutte le città

sopra la quale veglia Cleone; come fosti un giorno felice, ora sarai più ancora »). Dalla stima che gli Ateniesi facevano di Eupoli e dal numero delle sue commedie è lecito argomentare che fra lui ed Aristofane, come non correva quasi alcuna distanza di tempo, così non corresse gran distanza di merito.

Frinico il giovine, ateniese, morto in Sicilia, scrisse, tra le altre, dieci commedie, delle quali abbiamo i titoli: *Efialte* (personaggio a cui nocque, come pare, l'esser veridico e probo); *Konno; Krono* (forse il *Konno* e il *Krono* furono una sola commedia), *I Libertini* (*Komastai*, dove s'introduce sulla scena Mercurio briaco, e lo si prega di stare attento a non cadere, a non dar materia alle accuse di qualche mettimale, di qualche nuovo Dioclide, e si accenna ad un Cherestrato valente vasaio, che riparava con un lavoro eccessivo, fabbricando cento vasi al giorno, le perdite fatte nelle orgie); *Monotropo* (specie di misantropo che viveva solo ed evitava l'umano consorzio; vi si flagellano Syracosio, Execestide, Pisandro, Telea ed altrettali); *Le Muse* (commedia che concorse con le *Rane* di Aristofane e col *Cleofonte* di Platone il comico ed ottenne il secondo premio; pare che si rimettesse alle muse la decisione dell'eccellenza fra due poeti Sofocle ed Euripide. In onore di Sofocle son questi mediocri versi, che rassomigliano ad un epitaffio: « Te beato, o Sofocle, il quale avendo molto vissuto sei morto uomo felice e propizio; scrivesti molte e belle tragedie, sei morto bene, e senza aver provato alcun male »; *Gli iniziati* (così detti specialmente gli Iniziati ai Misteri Eleusini,

rimessi in onore da Alcibiade); *Le svellitrici delle erbe* (*Poastriai;* forse le spigolatrici); *I satiri; I tragedi* o *I liberti* (vi si deride l'impudico Cleombroto). Platone, il comico ateniese fu contemporaneo di Frinico, Eupoli, Ferecrate ed Aristofane; diventò assai vecchio, onde arrivò pure forse in tempo a scrivere la così detta commedia di mezzo. Le sue commedie furono lodate; per fame, poi, ne scrisse pure alcune a conto altrui. Assalì, nelle sue commedie, con veemenza Cleone, Iperbolo, Cleofonte, Cinesia, uomini di costumi corrotti, turbolenti, funesti alla repubblica; si citano i titoli di ventinove sue commedie, cioè: *Adone* (ove derise probabilmente qualche noto Adone ateniese contemporaneo); *Anfiarao* (ove si colpisce la rapacità di Panfilo capitano ateniese); *I Grifi; Dedalo* (ove sembra essersi servito della commedia di Aristofane sullo stesso argomento, come più d'una volta Aristofane si valse, senza scrupoli, delle commedie di questo Platone e d'altri comici suoi contemporanei); *Ellade* o *Le isole* (ove Nettuno si lagna che l'impero del mare siagli stato sottratto dagli Ateniesi); *Le feste* (ove pare che il poeta biasimasse gli Ateniesi per le spese eccessive che facevano nelle feste, con sacrificii di bovi); *Europa; Giove maltrattato* (una parodia dell'Olimpo fatta forse per mettere in canzonatura qualche poeta tragico); *Io; Cleofonte* (satira personale contro questo comandante degli Ateniesi, accusato di eccessiva rapacità); *Laio* (probabile parodia di una tragedia eschilea di tal soggetto); *I Laconi* o *I Poeti; Menelao; I vicini; Le Vittorie* (il poeta sembra deridere le piccole Vittorie

pretese d'oro, che erano per la massima parte di bronzo); *La notte lunga* (d'argomento non dissimile dall'*Anfitrione Plautino:* la notte lunga è la notte d'Ercole); *Le Cardatrici* (*Xantriai;* fu supposto che in tal commedia Ercole figurasse tra le cardatrici); *Il fanciullino: Pisandro* (il noto demagogo); *L'addolorato* (ove si deplora la sorte della repubblica caduta in mani come quelle di Morycho, di Glauceta, di Leogora, di Sebino, di Midia, spensierati, che se la spassavano); *Il poeta* (vi si mostra il poeta solitario, forse Platone stesso, tormentato dal bisogno, appollaiato nella parte più alta della casa, ove si consola almeno bevendo del vino, se anche non sia chiuso in vaso d'oro o d'argento); *I Legati* (*Presbeis,* commedia diretta contro Epicrate che, mandato in ambascerìa presso il re di Persia, ne ricevette doni di pregio, ond'egli fu, al suo ritorno, cacciato dalla patria); *Gli ornamenti* (ove si biasima il traviamento dell'arte della danza in coro); *I sofisti* (ove trattò pure malamente con quel nome alcuni poeti contemporanei, come Bacchilide e il tragico Xenocle); *Alleanza militare* (*Symmachia;* vuolsi che mirasse all'alleanza provvisoria che fecero Nicia, Feace ed Alcibiade); *La turba* (forse *il mercato,* nel senso d'un luogo ove si fa molto strepito per poco); *Iperbolo* (il facinoroso uomo della plebe, ignorante ma audacissimo, che per alcun tempo riuscì, col raggiro d'una parola impudente, ad impadronirsi delle sorti della repubblica, morto Cleone; pare che la commedia siasi scritta nel tempo dell'esiglio d'Iperbolo a Samo, ove morì trucidato dagli avver-

sarii della democrazia; il poeta si burlava d'Iperbolo, signore d'Atene e oratore, che non nato in Atene, non sapeva parlare atticamente, onde diceva *dietômên,* invece di *ediaitômên*, *olíon* invece di *olígon*; lo chiama pure *lanoso* e *sordidissimo*; *Faone* (ove il poeta mette in dialogo Faone con un parassito, per deridere il trattato dell' arte culinaria del poeta ditirambico Filosseno Cytherio).

Si citano due commedie di Aristonimo, contemporaneo di Aristofane e di Amipsia, intitolate: *Teseo*, e *Sole frigido*.

Amipsia non fu soltanto contemporaneo di Aristofane, ma sembra avere avuto con esso una certa rivalità. Due delle sue commedie *Konno* e *I Komastai* (*I libertini*) entrate in gara con le *Nuvole*, ottennero il premio. Le commedie di lui, delle quali ci sono conservati i titoli, sono le seguenti: *I giuocatori di Kottabo* (ove è possibile che si deridesse la mollezza de' conviti ateniesi di quel tempo); *Katesthion* (non se ne sa altro); *Konno* (concorse con le *Nuvole* di Aristofane e con la *Pytine* di Cratino, ed ebbe il secondo premio; Konno, figlio di Metrobio, fu maestro di musica a Socrate; forse la commedia era anch'essa diretta contro Socrate, interpellato così da uno dei personaggi: *O Socrate, il migliore tra i pochi uomini, il più vano tra i molti*); *Gli adulteri* (*Moichoi*); *Saffo*; *La fionda* (*Sfendone*: ma qui si tratta forse del cavo in forma di fionda o borsa, nel quale s'incastonava la gemma dell'anello: sopra una tal gemma era forse inciso o scolpito il ritratto dell'amica). Dall'eleganza dei pochi frammenti che ci rimangono di Amipsia

parrebbe in verità ch' egli fosse degnissimo di star di fronte ad Aristofane.

Aristofane fu vinto talora da Amipsia; Amipsia alla sua volta fu pure vinto in un concorso da Archippo, ma accusato da taluno d'aver trattato la commedia leggiera. non è poca gloria per lui che gli siano state pure attribuite quattro commedie, delle quali dicevasi autore Aristofane (cioè *Poièsis*, La Poesia; *Nauagós*, Il naufrago; *Nèsoi*, Le isole; *Niobis*, Niobe). Le altre commedie di lui, delle quali coi titoli ci rimangono alcuni frammenti, sono *L'Anfitrione*, che inspirò forse la commedia plautina; *Ercole sposo* (il banchetto nuziale dovette essere copiosissimo, a giudicarne dai frammenti); *I pesci* (commedia divenuta celebre, nella quale è probabile che i pesci in coro lamentassero l'eccessiva ittiofagia degli Ateniesi, e risolvessero di vendicarsi divorando gli Ateniesi, noti come i più ghiotti divoratori di pesci); *L'ombra dell'asino* (motto proverbiale; la commedia s'intitolò pure, semplicemente, *L'Asino*); *Pluto* (ove il poeta sembra avere insegnato che la vera ricchezza non consiste nel lusso, ma nella parsimonia; dai frammenti si rileva soltanto la figura d'un povero che diventò ricco); *Rinone* (nome probabile di uno de' dieci pretori che successero nel governo della repubblica ai quattrocento). In uno de' frammenti di questo poeta comico noi troviamo già il verso parafrasato dal poeta latino: *Suave mari magno* ecc. *Os èdy tèn thalattan apo tês gês orân* (*come dolce il mare dalla terra vedere!*)

Aristomene ateniese concorse al premio drammatico, insieme coi *Cavalieri* di Aristofane e coi *Satiri* di Cratino, trattando un argomento simile à quello de' *Cavalieri*, sotto il titolo gl' *Hylofori*. Suida lo comprende fra gli autori della commedia antica recenziore, dividendosi gli scrittori dell' antica commedia in due ordini, quelli che scrissero prima della guerra del Peloponneso, e quelli che scrissero nel tempo di questa guerra. Di Aristomene si citano *Gli Ausiliarii; I prestigiatori* (*Goètes*); *Bacco lottatore* (ove sembra avere messo in parodia Bacco, il Dio molle, che s' esercita ne' ludi guerreschi, imitando forse i *Taxiarchoi* di Eupoli).

Kallia, commediografo ateniese, figlio di Lisimaco; si dà come rivale di Cratino. Si citano i titoli di sei sue commedie: *L' Egiziano, Le rane, Scholazontes* (*Gli scolari*, o pure *Gli oziosi?*) *Atalanta, I Ciclopi, Pedètai* (*Gl' impeditori?* ove s' introducono in scena o almeno si deridono Lampone, Euripide, Socrate, Acestore e Melanzio); *Tragedia grammaticale* (specie di farsa, nella quale Callia introduce, parlanti in stile tragico, dall' un lato le lettere doppie scomposte ne' loro due elementi: *th*, *ph*, *kh*, *ks*, *bs*, *ps* e dall' altro le lettere ϑ, φ, χ, ξ, ψ.

Egemone Thasio, contemporaneo di Cratino già invecchiante, oltre varie commedie o farse nel rozzo stile arcaico, scrisse una commedia illustre intitolata *Filina*.

Di Lisippo, vissuto intorno all' anno 434 innanzi l' èra volgare, si cita la commedia intitolata *Bakkhai* (*Le Baccanti*).

Di Leucone peloponnesiaco, Suida ricorda tre commedie: *L'Askoforos* (*Il portatore d'otre*, o *Il briaco?*) *I confratelli* (*Frateres*).

Metagene ateniese, figlio d'un servo, scrisse, tra le altre, queste commedie: *Le aure* (con tal nome, a quanto pare, si designavano le cortigiane); *I Turiopersiani* (sotto questo nome si colpiscono i Thurii, e, insomma, gli Ateniesi dediti al lusso); *Omero* o *Gli Artefici*; *L'amante de' sacrificii*.

Di Aristagora si cita una sola commedia, dal titolo: *L'imbecille* (*Mammaküthos*).

Strattide ateniese, rimproverato talora dagli antichi per certi suoi giuochi di parole, scrisse parecchie commedie; di diciassette ci sono conservati i titoli: *Il seccatore degli uomini* (*Anthrôporraistês*); *Atalanta; Zopiro abbrustolito; Ifigeronte; Kallipide* (forse l'autore tragico); *Cinesia* (poeta ditirambico e citaredo, creatore d'una musica molle ed effeminata, corruttrice de' costumi); *Lemnomeda; I Macedoni* o *Pausania* (forse allusivo al poeta tragico molle ed effeminato Agatone, che, seguito da Pausania, si recò alla corte di Archelao, re di Macedonia); *I Mirmidoni; Medea* (forse una parodia della tragedia di Euripide); *I Potamii* (nome d'una popolazione che doveva essere abbastanza indipendente dalle leggi e dagli usi, specie di Mormoni antichi); *Pytiso* (ove si colpiva il depravato costume de' Lesbii); *Troilo; Filottete: Phoinissai* (tre probabili parodie di note tragedie); *Crisippo; Psychastai* (quelli che, in luoghi ameni, all'ombra, si davano ad una vita inerte e voluttuosa).

Teopompo ateniese, contemporaneo di Aristofane invecchiante, è dato come autore delle seguenti commedie: *Admeto*, *Althea* (ove il poeta si burlava di Teleste, poeta ditirambico); *Afrodisia*, (ove si rappresentavano le feste delle meretrici ateniesi, in onore di Afrodite); *Il delicatino* (ove vuolsi che mirasse a colpire la mollezza di Platone e di alcuni altri accademici); *Teseo; Collescro; Il Medo; Nemea; Ulisse; I fanciulli; Pamfila; Pantaleone; Penelope; Le Sirene; Le donne soldati; Fineo; Tisameno.*

Di Alceo da Mitilene si ricordano *Le sorelle violate* (*Adelphai Moicheyomenai*); *Ganimede; Endimione; Nozze Sacre; Callisto* (forse la cortigiana Callistone); *Comico-tragedia; Palestra* (nome di donna); *Pasifae.*

Si citano dell' ateniese Cantharo: *Medea, La Symmachia, Tereo;* dell' ateniese Diocle *Le Baccanti, Thalatta* (nome d' una meretrice), *Le Melisse* (forse sacerdotesse di Cerere e di Diana); di Nicochare l'*Amymônê, La Galatea, L' Ercole Sposo, L' Ercole Corego, Il Centauro, I Cretesi, I Laconi, Le donne di Lemno;* di Nicofone ateniese, *La nascita di Venere, Pandora, Le Sirene, Gli operai;* di Eunico, *L'Antea* (nome d' una meretrice); di Filyllio ateniese, l'*Egeo*, l'*Augê* (la madre di Telefo, parodia possibile di una tragedia d' Euripide dello stesso nome); *La dodicesima* (s' intende festa, *Choes*), *L' Ercole, Nausicaa, Le città, Il cavatore del pozzo;* di Polyzelo ateniese il *Demotindareo* (ove si rappresentava il popolo ateniese risuscitato dopo l'oppressione de' trenta tiranni, come un giorno Tindareo era stato risuscitato da Esculapio), *La nascita di Bacco, La nascita delle Muse;*

di Sannyrione ateniese, *Il riso, La Danae, L'Io;* di Demetrio, *La Sicilia;* di Apollofane, *La Dalis* (nome di donna), *L'Ifigeronte, I Cretesi;* di Cefisodoro, *Le Amazzoni, Il Trofonio, Il Porco;* di Epilyco, *Il fanciullino* (*Kôraliskos*); di Euticle, *I lussuriosi* o *La Lettera* e *L'Atalanta;* di Autocrate ateniese, *I Timpanisti.*

Questi i titoli delle commedie attribuite dagli antichi scrittori alla commedia della prima maniera, nella enumerazione dei quali mi sono forse dilungato più che non parrebbero forse richiederlo le proporzioni del presente volume. Ma io non seppi resistere alla tentazione di ricercare almeno i nomi dei primi veri fondatori della commedia. Aristofane, che ammiriamo, fu, senza dubbio, un grande commediografo e il più grande con Plauto il Molière ed il Goldoni fra quanti autori comici si conoscano di cui siansi conservate le opere. Ma, quando intendiamo che parecchie delle commedie aristofanesche, nel concorso, ottennero soltanto il secondo o il terzo premio e sappiamo che i giudici erano ateniesi, ed ateniesi del tempo di Pericle, dobbiamo persuaderci che Aristofane fu solamente un astro luminoso d'una grande pleiade, e, nel giudicar del suo merito, dobbiamo tener pure qualche conto de' vantaggi scenici che gli avea offerto l'esempio de' suoi predecessori e de' suoi proprii rivali. Aristofane ci appare ora tanto più grande in quanto rimase solo innanzi a noi per rappresentarci la vita della commedia antica. Ma Ferecrate, Cratino, Eupoli, Amipsia, Platone il comico, Frinico ed altri illustri, non grandeggiarono forse meno; e tutti ebbero intendimenti

satirici non meno morali, forse, di quelli che rendono efficace anche ai dì nostri l' opera aristofanesca. L' abuso della satira personale è stato, forse, un traviamento della musa giovanile di Aristofane, com' era un vezzo di Cratino, di Eupoli e d' alcuni altri poeti comici; fu scusato anche di questo, e si disse che la sua satira non era maligna; se egli metteva in iscena le persone vive col proprio loro nome, ne feriva qualche difetto, ma non in modo da toglier loro l' onore; questa scusa non si può ammettere per Aristofane, quando egli deride Euripide perchè sia figlio d' un' erbivendola, e calunnia Socrate d' insegnare il falso, il torto, il disonesto per danaro. Quando la satira si volge così apertamente alla calunnia, oltrepassa i suoi confini; e forse gli Ateniesi, che due volte disapprovarono le *Nuvole*, fecero intendere ad Aristofane che non era lecito rappresentare in quel modo esagerato e falso un uomo come Socrate. Gli Ateniesi del tempo di Pericle forse non approvavano i poeti comici che sfrenavano il loro linguaggio al motteggio contro le persone vive; potevano divertirsi e ridere, ma poi condannavano in cuor loro il poeta che li aveva fatti ridere a tal patto; la legge restrittiva della licenza scenica dovette essere non meno una legge di buon gusto che una legge politica; e Aristofane fu colpito non meno degli altri da quella legge. Oltre la violenza della satira personale, un altro grave difetto della commedia aristofanesca fu l' oscenità; nessuna commedia italiana del Cinquecento riuscì sfacciata quanto la *Lisistrata* di Aristofane. Non si sa troppo, nel leg-

gere questa commedia, e parecchie scene d'altre commedie aristofanesche, su che si fondi l'opinione di alcuni critici che Aristofane, per finezza di gusto aristocratico, abbia resa più decente, più casta l'antica commedia plebea. Nessuno de' frammenti degli antichi comici ci pose sott'occhio pure un passo che s'accosti al linguaggio temerario della *Lisistrata*. Ammiriamo dunque tutto l'ingegno comico di Aristofane, l'eleganza della sua dizione, l'originalità e naturalezza del suo dialogo, la sua fantasia inventiva, e l'arguzia insuperabile de' motti; certo il lettore che legge Aristofane non s'addormenta; egli lo tien desto, rianimandogli con una meravigliosa potenza rappresentativa al pensiero l'antica vita ateniese in tutta la sua espansione e petulanza democratica. Come l'antico spettatore dovea balzare sopra il suo scanno a certe trovate dell'ingegno comico di Aristofane che gli destavano un riso contagioso ed inestinguibile, così il lettore più tranquillo balza ancora sulla sua sedia, leggendo Aristofane, come s'egli venisse ancora, di sotto alla sua gran maschera, a provocarne, con le più inaspettate immaginazioni comiche, il riso. Ma è la vena attica che s'ammira specialmente in lui; quella vena che parecchi altri illustri commediografi, applauditi e premiati in Atene, ma de' quali non ci rimasero le opere, devono aver posseduto in pari grado. Quando pertanto poniamo Aristofane come padre della commedia, dobbiamo intendere con discrezione quella paternità; poich'egli non fu inventore, ma cultore illustre d'un genere di commedia, già divenuto popolare.

La commedia aristofanesca, è principalmente una satira dialogata, con fine per lo più d'educazione civile.

La commedia di mezzo e la nuova riuscirono commedie d'intreccio e di carattere, quali le scrissero Filemone, Menandro, Antifane, Anassandride, Eubolo, Araros, Nicostrato, Antidoto, Assionico, Callicrate, Epigene, Dromone, Dionisio, Filetero, Àmfis, Efippo, Anassilas, Aristofonte, Epicrate Cratino Juniore, Ofelione e cento altri, tra i quali segnalo qui in modo particolare Alessi Thurio, autore di ben centotrentaquattro commedie delle quali abbiamo frammenti, e tra le altre, d'una intitolata *Mandragorizomenê* ossia *La Mandragoreggiata*, cioè *La donna a cui fu data la Mandragora,* che possibilmente fornì l'argomento principale alla *Mandragora* del Machiavelli (1). Così, per mezzo del Machiavelli tra-

(1) Nei frammenti della commedia di Alessi si vede un uomo combattuto da contrarii pensieri. « L'uomo non è forse una creatura irrequieta, che ricorre per lo più alle cose contrarie? Le cose altrui amiamo; le nostre trascuriamo. Non avendo nulla, godiamo de' beni altrui; ora accettanti di buon grado, ora sdegnanti i doni, mutanti cibo ogni giorno; desideriamo la pasta pur che sia bianca; ma per essa prepariamo il negro fermento; e un colore bello coloriamo con un colore non bello; beviamo anche la neve, ma disdegnamo le vivande se non sono calde; sputiamo il vino agro, e pure della salsa di capperi ci deliziamo; perciò molti sapienti dissero che la miglior cosa è il non nascere; nati poi, la migliore il morire al più presto. » Il monologo di Callimaco, l'eroe della *Mandragora*, nell'atto quarto è inspirato da sentimenti analoghi: « In quanta angustia d'animo sono io stato, e sto! Ed è vero

duttore dell'*Andria*, parafrasi terenziana di Menandro, la media commedia Greca si trapiantò in Toscana; ed io sospetto pure assai, dai nomi greci, dal prologo che racconta un caso successo in Atene, che la *Clizia* (la quale offre un evidente analogia con la *Corianno* di Ferecrate e con la *Casina* di Plauto, nota parafrasi d'una commedia greca di Difilo, intitolata *Cleroumene*) come la *Mandragora*, sia stata una semplice imitazione d'alcuna commedia greca della seconda maniera. Queste cose volli intanto accennare fin d'ora, perchè, se si conferma il mio forte sospetto che la *Mandragora* sia la parafrasi d'una commedia greca, essendo la *Mandragora* tenuta come una delle commedie più belle e

che la fortuna e la natura tiene il conto per bilancio; la non ti fa mai un bene che all'incontro non surga un male. Quanto più mi è cresciuta la speranza, tanto mi è cresciuto il timore. Misero a me! Sarà egli mai possibile ch'io viva in tanti affanni e perturbato da questi timori e da queste speranze? Io sono una nave vessata da due diversi venti, che tanto più teme, quanto ella è più presso al porto. » Si rifletta poi che son greci i nomi de'personaggi della commedia: Callimaco, Siro, Nicia, Sostrata, Timoteo. Il maestro Callimaco, finto medico, sdottoreggia pedantescamente in latino, per farsi credere un gran chè, da messer Nicia; anche ne' frammenti della commedia d'Alessi abbiamo un'allusione alla saccenteria di alcuni medici: « Se il medico di casa dice: Dategli di buon mattino *lidrion ptisanas*, subito vien disprezzato; se poi *ptisánan e tryblion* restiamo meravigliati; e ancora se dice *seutlion*, disprezziamo il medico che lo dice; se dice *seulton* lo ascoltiamo compiaciuti, come se *seutlon* e *seutlion* non fossero lo stesso. » Sarà proprio il caso che avrà prodotto queste somiglianze?

più perfette del cinquecento, e quella che fece una più viva impressione sul Goldoni giovinetto, noi avremmo, per questo solo fatto, un indizio della diretta azione che avrebbe avuta la commedia classica de' Greci sopra la commedia italiana, senza la necessità dell' intermediario latino, che fu pure così frequente inspiratore dei commediografi italiani del secolo decimosesto. Ma in qual modo avrebbe il Machiavelli avuto notizia di commedie greche che noi oggi non possediamo? Pare al dotto Villari, cui ho segnalato io medesimo la esistenza di una *Mandragoreggiata* commedia di Alessi, che il Machiavelli, non sapendo il greco, non potesse aver notizia d'alcuna commedia greca, e che la *Mandragora* sia una creazione uscita di sana pianta dal capo del Machiavelli e cosa tutta fiorentina. A me non occorre la prova che il Machiavelli sapesse il greco. Bastava che alcun greco o amico suo dotto di greco gli desse a conoscere un soggetto comico greco che si riscontrava coi costumi fiorentini, perchè l'ateniese di Firenze avesse la tentazione, ne'suoi giorni d' ozio, di spassarsi scrivendo, nell' Atene d' Italia, una commedia alla greca, con titolo greco, e soggetto tolto dal greco. Naturalmente io non posso recare altre prove: ma quelle poche ragioni che ho messe innanzi mi paiono molto sufficienti, perchè la mia congettura possa apparir degna di venire esaminata; e raccomando ai giovani studiosi italiani e greci di riprendere in mano la curiosa questione che io qui sollevo per la prima volta, perchè spero pure che dalle loro indagini più minute s'abbia a venire in

chiaro del vero. Ad ogni patto poi, rimarrebbe sempre la possibilità che il Machiavelli avesse notizia dei frammenti e del titolo della commedia di Alessi che si trovano presso Ateneo, e che il suo ingegno comico vi abbia trovato il soggetto d'una commedia italiana, come ai giorni nostri, dai soli frammenti e argomenti di due commedie di Menandro, Francesco Dall'Ongaro cavò fuori due nuove intiere belle commedie italiane: *Fasma* e *Il tesoro;* e questa possibilità è così grande, anzi così evidente che mi fa soltanto meraviglia di dover essere il primo a farne parola. Ma, per conchiudere intorno ai comici greci, noi dobbiamo ripetere che, come Aristofane non può bastare a darci tutto il carattere e lo splendore della commedia antica ateniese, così non bastano i frammenti originali di Menandro e le parafrasi latine che di questo poeta comico fecero Terenzio e Plauto per darci tutta la fisionomia della commedia di mezzo e nuova. Gli *Adelfi,* per un esempio, che furono composti da Menandro, fornirono argomento a sei altre commedie dello stesso titolo ed argomento, delle quali furono autori Alessi, Apollodoro, Difilo, Eufrone, Egesippo, Filemone; il *Parassito* diede titolo ed argomento a tre commedie: l'una di Alessi, l'altra di Antifone, la terza di Difilo; *Gli Efebi compagni* (*Synephèboi*) di Menandro furono pure trattati da Filemone, da Apollodoro, da Eufrone; simili esempii si potrebbero moltiplicare; ma a nessun critico greco sarebbe venuto in mente di accusare un autore comico di plagio, perchè egli toglieva il soggetto da un altro autore, predecessore od anche rivale; sopra

l'invenzione della favola non vi erano evidentemente in Grecia diritti di proprietà letteraria, nè so qual torto faremmo ora al Machiavelli supponendo ch'egli abbia tolto dal greco il soggetto e i principali caratteri d'una sua commedia divenuta fiorentina; era forse un torto a Plauto il rifar latinamente, con costumi e caratteri latini, una commedia greca? ciò che animava lo zelo degli autori e solleticava la curiosità del pubblico, era la gara di quelli per trattare nobilmente ossia con novità e vivace eleganza, un soggetto il più delle volte già noto e comune. Anzi pareva che, in questo campo chiuso degli argomenti già trattati, l'artista greco raffinasse per l'appunto l'arte sua, nel desiderio impaziente di crear cosa superiore e più vicina a quella perfezione che era l'ideale dell'ingegno greco in quel gran secolo di gloria nazionale; i poeti latini, alla loro volta, entrarono in quella gara, e Plauto, ingegno comico, come s'è pure palesato il Machiavelli, ne uscì il più delle volte con suo onore. Come il teatro tragico classicheggiante moderno imitò Euripide piuttosto che Eschilo, così il teatro comico latino, italiano, francese, andò sulle tracce di Menandro e de' suoi immediati precursori e rivali piuttosto che della commedia antica ed aristofanesca. Euripide e Menandro, ciascuno nel suo genere, aveva terminato l'opera, facendo tutto; non rimaneva quasi più nulla ad innovare; si poteva accettare quello stampo, e su quello inventar nuove commedie, riprodurre in forme nuove gli stessi tipi, come il padre avaro, la madre brontolona, la cortigiana, il figlio spensierato e prodigo,

la mezzana, lo schiavo industrioso, astuto, imbroglione, l'impostore, il millantatore, il parassita; combinare nuovi intrecci scenici; dare alla favola una nuova efficacia morale. La commedia di Antifane, di Alessi, di Filemone, di Menandro apparve perfetta, come tale era apparsa la tragedia di Euripide; perciò, sopra di essa si edificò il nuovo mondo comico. L'antica commedia satirica, personale, politica, la commedia che ora noi chiamiamo aristofanesca, aveva fornita la base; su quella base s'inalzò il monumento della commedia perfetta; e, quantunque nessuna di quelle commedie ci sia rimasta nell'originale, le parafrasi plautine e terenziane, e come io suppongo pure, due tra le commedie del Machiavelli, ci dicono abbastanza quello ch'essa deve essere stata.

Se delle sessanta commedie scritte da Aristofane ce ne rimasero solo undici (*Pluto, Le Nuvole, I Cavalieri, Gli Acarnesi, Le Vespe, Gli uccelli, La Pace, L'adunanza delle donne* o *Le Concionatrici, Le Tesmoforie, La Lisistrata, Le Rane*), quelle undici bastano a rivelarci tutta la potenza e la grazia di quell'attico ingegno, che avrebbe potuto gloriarsi d'avere strappato la lode allo scolaro di quello stesso Socrate da lui deriso, a Platone che teneva l'ingegno di Aristofane come un santuario delle grazie; e, quando si pensi che Aristofane non era il più lodato degli antichi autori comici ateniesi, un senso di arcana meraviglia e di rispetto quasi religioso ci occupa la mente per quei figli di Minerva che, in tanta copia, si rivelarono creatori. Ma che dire di quello stesso popolo che rinnova lo stesso miracolo

con Menandro, grandissimo, al quale i posteri decretano il principato nella nuova commedia, ma che nel tempo suo, ebbe pure parecchi fortunati rivali?

Rare coronato plausere theatra Menandro, cantò già Marziale. Atene lo sconobbe. Di lui giovinetto diffidò; provetto se lo lasciò rapire da Demetrio Falereo e da Tolomeo. Ma ne arrossiva Apuleio, e Plutarco, nel suo parallelo fra Aristofane e Menandro, che è tra gli opuscoli morali, ponendolo molto al disopra di Aristofane, gli rendeva questa giustizia: « Fra i poeti drammatici, gli uni scrivono per il vulgo, gli altri per un pubblico scelto; nè sarebbe facile trovarne uno solo che riunisca questi due pregi più che Menandro. Egli solo, per le grazie dello stile, è divenuto l'amore di tutti, tanto al teatro, quanto nei circoli; e quanti vi sono in Grecia spiriti culti ed onesti, tutti accorrono a vedere le sue commedie, tutti le mettono a mente. Egli ha mostrato quanto può la maestria dello stile, la forza persuasiva, l'armonia de' suoni e la squisitezza delle veneri greche. Qual nome alletta ancora gli spettatori a frequentare il teatro? Come i pittori riposano lo sguardo stanco sulla tenera verzura de' prati fioriti, così gli studiosi e i filosofi trovano in Menandro una salutar diversione dalle gravi meditazioni che troppo a lungo tennero tesi i lor nervi. Le opere di Menandro sono la prateria piena d'ombra e di fiori e rinfrescata dal soffio de' venti. Le sue commedie hanno il privilegio di far dimenticare i doni stessi di Bacco, tanto che i bevitori lascerebbero più presto il vino che quelle. » Plutarco non risparmia Aristofane; trova i suoi amori

impudichi ma non allegri, il suo motto volto a deridere, non a far ridere, aspro, irritante; ciò che imitò egli corruppe; l'accorgimento in lui non è civile, ma soltanto malizioso; la sua rozzezza è fatua; egli è intemperante, turpe, maledico, maligno.

Plutarco evidentemente esagerava; ma questa esagerazione ci mostra quanto la commedia di Menandro fosse, al tempo di Plutarco, cresciuta in onore al confronto dell'aristofanesca. Perciò dai latini fu imitato Menandro, non Aristofane. Cesare, credendo lodarlo, apostrofava Terenzio come un mezzo Menandro, *dimidiate Menander;* e Francesco Dall'Ongaro, che fece risuscitare nel *Fasma* e nel *Tesoro* una parte del genio comico di Menandro, notò argutamente che Terenzio stava a Menandro come Alberto Nota a Carlo Goldoni. Cicerone osservò egli pure che Terenzio s'accostava a Menandro, ma non disse che lo arrivasse; Orazio voleva Platone e Menandro come soli suoi compagni di viaggio; Seneca lo venerava come il più grande de' poeti, anzi come un miracolo. Quintiliano trovava Menandro scrittore così perfetto, che a chi volea divenire perfetto oratore, consigliava soltanto di leggerne gli scritti. San Paolo cita un verso di Menandro nella sua *Lettera ai Corinzii;* Sant'Agostino lo avrebbe salvato con altri pochi scrittori antichi dal naufragio al quale la Chiesa cristiana avrebbe condannata l'antichità pagana; sentenzioso, delicato e profondo nell'esame de' sentimenti come Euripide, Menandro non ne ebbe, a quanto pare, i difetti; fu più castigato, più euritmico, più armonico, più perfetto; scrittore fecondo, quello che ci rimane di lui

nelle parafrasi terenziane è la minima parte del genio di Menandro. « Le quattro commedie che Terenzio imitò, scriveva il Dall' Ongaro, l'*Andria*, gli *Adelfi*, l' *Eunuco*, l'*Autontimorumeno*, non sono, certo, le più caratteristiche di Menandro, siccome quelle che insistono sulle vecchie traccie, e non osano recar sulla scena la donna e la famiglia, che sappiamo essere stata dipinta dal poeta greco in tutte le fasi e le peripezie che l' accosterebbero ai nostri costumi. L' amore, ch' era l' anima di tutte le favole di Menandro, non aveva ancora libero accesso sulle scene di Roma, dove un attore, vestito da donna, poteva forse rappresentare una cortigiana, non così una matrona e una fanciulla bennata. Le quattro commedie sovraccennate, anche per l' intreccio, non mostrano dunque che un lato, e non danno di Menandro che un' idea monca e incompleta. Restano le fila principali di tre commedie: *La Collana*, *Il Tesoro*, *L'Apparizione*, accennate di volo nei prologhi di Terenzio e nei commenti del Donato, che le aveva sott' occhio. In ciascheduna di queste il lettore attento potrà discernere la mano maestra e la fantasia peregrina del gran poeta. Nella *Collana* (*Plokion*) abbiamo la famiglia in tutti i suoi aspetti; un matrimonio infelice, perchè il marito, allettato dalla dote, avea chiuso gli occhi alla bruttezza fisica e morale della consorte. Ci resta intera la prima scena (1), ch' è un colloquio fra due vecchi mariti, assai lepido e pieno di parti-

(1) Non intera, come afferma il Dall'Ongaro, ma, pur troppo, solo qualche frammento di dialogo.

colari preziosi sulla vita intima di que' tempi. A queste nozze male assortite fa gradito contrasto l'amore di due giovani, che è coronato alla fine da un buon matrimonio. Del *Tesoro* non ci rimane che il filo principale. Un padre ricco ha un figlio prodigo e dissipato, al quale morendo lascia le sue sostanze a condizione che, dopo dieci anni, gli abbia a rendere i funebri onori nel monumento che aveva preparato a sè stesso in uno de' suoi poderi. Il figlio dà fondo a' suoi capitali, e vende ad un usuraio il campo medesimo, ov' era eretto il sepolcro paterno, salvo il diritto di visitarlo e rendergli il tributo d' onore pattuito nel testamento. Venuto il decimo anniversario, il figlio ricordevole si reca in compagnia dell' usuraio ad aprire il mausoleo, non ancora violato. Vi trovano un tesoro rinchiuso in una cassetta. L' usuraio lo reclama per sè, sostenendo che l' avea recato costì per sottrarlo alle ruberie de' soldati in tempo di guerra. Il figlio deferisce la cosa a' tribunali, ove si dibatte pro e contro la causa, finchè i giudici fanno aprire lo scrigno, e trovano una lettera del defunto che decide la lite a pro del figliuolo. Codesta lettera è una gemma che basterebbe a mostrare il poeta e il filosofo. Il padre avea voluto riserbare parte della sua ricchezza al figliuolo (1) per modo che, s' egli avesse dimenticata la memoria paterna, fosse punito rimanendone privo; o ritrovandola dopo dieci anni si trovasse dalla dura esperienza ammaestrato ad usarne

(1) Un motivo simile ritorna nel *Trinummo*, la più bella commedia di Plauto.

con senno. Della terza: *Fasma* o *L'Apparizione* citerò per intero l'argomento come ce l'ha trasmesso Elio Donato ne' suoi commenti a Terenzio: « *Fasma* è il titolo d'una commedia di Menandro, nella quale una donna, sposata in seconde nozze ad un tale che aveva già un figlio adolescente da un primo letto, teneva nella casa attigua alla propria una sua figliuola naturale, e avea trovato modo di vederla sovente, senza saputa del marito nè d'altri. Avea perforato nascostamente il muro di comunicazione fra le due case e, disposta a mo' d'Oratorio quella delle sue stanze dove si apriva la porta segreta, ne celava accortamente l'apertura con fiori e fronde votive; e così, col pretesto di celebrare i suoi riti sacri, chiamava a sè la figliuola e conversava con lei. Il giovanetto suo figliastro vide a caso la vergine, e sorpreso all'aspetto di tanta bellezza, ne restò sbigottito come alla vista di una apparizione soprannaturale. Di qui il nome della commedia. Ma poi, conosciuta a poco a poco la verità, il giovane arse di sì forte amore per la fanciulla che non v'ebbe alcun rimedio a guarirlo che dargliela in moglie. Così, con gran piacere della madre e dell'amante, e col consenso del padre di questo, furono fatte le nozze, colle quali ha termine la commedia. »

Di oltre novanta commedie di Menandro (vogliono ch'egli ne abbia scritte cinquecento!) ci pervennero il titolo e qualche frammento; ma non ci giunse una sola scena compiuta; per lo più, sono sentenze morali, che rivelano quanto profondo osservatore del cuore umano fosse Menandro. La commedia aristo-

fanesca ci rappresenta la vita pubblica ateniese; quella di Menandro la vita domestica; la commedia aristofanesca ha uno scopo civile, quella di Menandro mira alla perfezione interna dell' uomo. La prima era sfrenata come la licenza della piazza, la seconda riuscì castigata e composta come la disciplina della casa; onde Menandro poteva darsi a leggere ai giovinetti e alle giovinette, come sappiamo da Ovidio che si praticava in Roma:

> Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri
> Et solent pueris virginibusque legi.

Il *nil humani a me alienum puto*, motto profondo che s'attribuiva al blando e pallido Terenzio, doveva certamente essere di Menandro, il quale, come sappiamo da un frammento, aveva pure scritto: *Tutta la filosofia sta in due parole: sii uomo.* Menandro è forse fra tutti i poeti il più vicino a Platone ed a Socrate; egli non avrebbe di certo mai scritto le *Nuvole*, non tanto perchè vi ripugnasse il suo genio comico, ma perch' egli venerava come cosa sacra il pensiero; e, quando pensava, sentiva dentro di sè come l'afflato misterioso d' un nume. Di Menandro è il celebre verso:

> Muor giovane colui che al cielo è caro,

ch' egli stesso, in una sua commedia, commentava così: « O Parmenone, colui io chiamo felice che ritorna presto onde venne, dopo aver contemplato senza turbarsi le magnificenze del mondo, il sole che spande i suoi raggi, e gli astri, e il mare, e le nuvole, e il

fuoco. Viva egli un secolo, o pochi anni, nulla potrebbe contemplar di più bello, maestoso e soave. » Quanta idealità religiosa in queste parole! La scena comica ateniese non era di certo avvezza a questa austerità di linguaggio, e pure Menandro non voleva proscritto lo scherzo; ma non prendeva, come troppi altri, tutta la vita come uno scherzo continuo. Il suo riso è sempre moderato, e quasi mesto; egli non ride mai per malignità o per provocare un riso plebeo, grossolano, inverecondo, ma per illuminare di una luce più viva il difetto umano che vuol correggere. Vuole anche Menandro la libertà; e insegna a tutti ad amarla e a goderne, ma la prima libertà alla quale egli mira, è quella che ogni uomo si procura liberandosi dalle proprie imperfezioni. « Servo, fa egli dire ad uno de' suoi personaggi, opera da uomo libero, e la tua servitù sparirà. L'uomo il quale non apprende che a servire, finisce malvagio. » E ad un padrone fa suggerire questo consiglio: « Lasciagli la libertà di parlare, e di servo diverrà tuo compagno. » Non basta essere nati maschi in forma umana o *anthropoi;* bisogna essere uomini veri, cioè *andres,* uomini forti, e operare da uomini; tutti siamo *anthropoi;* pochi siamo *andres.* Quanta sapienza in questi consigli! Così, più di tre secoli innanzi il Cristianesimo, Menandro concede dalla scena libertà alla donna, non quella libertà licenziosa invocata dalle Concionatrici, le donne *emancipate* di Aristofane, ma una libertà decente e prudente. È una donna che parla: « Se t'ammogli, pigliati in silenzio la dote e la sposa, e fa' d'istruirla negli usi e nei costumi del mondo.

E badi il marito, se è savio, a non tenerla imprigionata nel fondo del gineceo, perchè i nostri occhi son desiosi della bellezza esteriore. Lasciala passeggiare a suo grado, lasciala godere l' aspetto della natura. Codesto spettacolo la farà lieta e buona. Nè t' argomentare di poter custodire sotto chiave la sua virtù. Ciò non è prudenza, è follia. S' ella ha posto il cuore fuori di casa, fuggirà come freccia, volerà via come uccello, ingannerà i cent' occhi di Argo. L' uomo sarà scornato e la donna perduta. » Nelle commedie di Menandro, anche i padri diventano più umani, e tali padri i figli debbono non pure venerare, ma anche amare. Ad un figlio si dice: « Non contristare tuo padre, non l' irritare; sai che il più affettuoso è sovente il più pronto alla collera. » E ad un padre: « Per tenere i tuoi figli sul buon sentiero, non usare la severità che li attrista, ma la dolcezza che li persuade. Concedi volentieri al tuo sangue ciò che gli spetta, e avrai un amico per tutta la vita, anzichè un erede che conti i giorni che ti restano a vivere. La clemenza dei padri corregge i figli. »

Se è vero che Menandro abbia scritte cinquecento commedie, e se tutte, com' è probabile, dovevano essere penetrate da questa profonda coscienza morale, l' umanità intiera dovrebbe piangere con alta elegìa la distruzione di tutto il suo teatro, con lacrime ben più vere che non consacri la postuma pietà della storia all' eccidio d' una grande città o d' un grande impero. Se noi miriamo ancora, come dobbiam mirare, al nostro perfezionamento morale, qual monu-

mento non merita nella nostra memoria il buon Menandro, e perchè consentiremo noi, con inerte docilità, al capriccio degli uomini e de' tempi che dispersero ed obliarono l' opera di Menandro per conservarci, invece, tante opere vane se pure non perniciose dell' ingegno umano? Fu ammirato Aristofane al di sopra di Menandro; l' ingegno del primo fu grande, ma l' animo forse non tale; di Menandro si può dire che l' ingegno fu grande e l' animo maggiore; chè, se ad alcun critico possa una tale opinione parere strana e contraria a tutte le idee finquì ricevute, io di esprimere aperto il mio proprio pensiero mi scuso con le parole stesse d' un frammento della commedia *Ypobolimayos è Agroikos* (*Il supposito* o *il villano*) di Menandro: « *In ogni cosa e in ogni tempo giova aver detto il vero; ed io rispondo che nella vita questa sarà sempre la miglior parte della nostra sicurezza.* »

TEATRO LATINO

La tragedia latina non ha per noi e non ebbe forse per gli stessi Romani alcuna vera importanza. A creare un' alta tragedia, occorre un certo grado di esaltazione poetica e d' idealità, per dare ai numi od agli eroi nazionali afflato divino; di questa esaltazione, di questa idealità il genio pratico e freddo de' Romani non era capace. Occupato dal senso vivo della realtà e della misura, oserei dire della quadratura, in tutti i suoi disegni architettonici, non potè evocar numi ed eroi, e tanto meno porseli innanzi sulla scena, quasi sopra un altare, come fece Eschilo, per venerarli. Ennio imitò le tragedie di Euripide, prendendo i suoi soggetti tragici nella mitologia Greca; dicono che Nevio scrivesse un *Romulus* ed un *Clastidium,* Pacuvio un *Paolo Emilio,* Attius un *Brutus* e un *Decius;* erano tutti lodevoli tentativi per creare una tragedia nazionale; ma alla tragedia mancò quello che non è mancato all'epopea,

mancò la plastica d'un genio virgiliano. Virgilio è il solo forse tra i poeti latini che abbia un sentimento d'idealità; era nato nell'alta Italia; aveva la malinconia d'un poeta del settentrione; come egli seppe dai freddi e rozzi annali di Ennio cavare un poema pieno di morbidezza e di affetti profondi, così, se la musa tragica lo avesse tentato, se Augusto avesse amato la tragedia, egli avrebbe potuto dare idealità e grandezza agli stessi duri eroi della storia romana. Ma l'animo di lui rifuggiva dai tumulti scenici. Orazio loda il buon esempio dato dai vecchi poeti romani, che nella tragedia come nella commedia togata, trattarono soggetti patrii.

> Nil intentatum nostri liquere pœtae;
> Nec minimum meruere decus, vestigia græca
> Ausi deserere et celebrare domestica facta,
> Vel qui Prætextas vel qui docuere Togatas.

Ma la tragedia nazionale non attecchì; anche Seneca, o l'autore che amò pigliare un tal nome illustre, si provò con l'*Octavia:* ma è mancata al genio latino la forza di creare un alto tipo tragico. I tipi greci erano troppo lontani dal genio latino, perchè il popolo romano potesse commuoversi alle tragedie di soggetto greco; e alle tragedie di soggetto romano mancò il soffio di un' alta poesia vivificatrice.

Furono lodati e citati come tragici: Asinio Pollione, Ovidio autore d'una *Medea*, Vario Rufo autore d'un *Thyestes*, recitato pel trionfo di Azio e pagatogli quasi cento mila lire, un Gracco, autore d'un altro *Thyestes*, d'un'*Atalanta*, e delle *Peliades:* Pom-

ponio Secondo, lodato da Quintiliano per l'eleganza, autore di un *Enea,* di un *Atreo,* e di un *Armorum judicium,* Turranio Pupio, autore di drammi lacrimosi, Tizio Settimio che parve ad Orazio un tragico ampolloso, Cassio di Parma (Cassius Parmensis), Mamercus, Aemilius Scaurus, autore d'un *Atreo,* e simili; ma di questi poeti non abbiamo più nulla o frammenti insignificanti. La tragedia latina non fu mai ben viva, e però non lasciò alcuna traccia dopo di sè; il preteso Seneca, autore d'una *Medea* non infelice e di un' *Octavia,* ebbe egli pure i suoi traduttori, e persino qualche postumo imitatore; ma la storia letteraria può occuparsene per solo argomento di curiosità; è cosa molto indifferente che si conosca o s'ignori da molti una *persona tragica,* della quale si può, in parte, ripetere: *cerebrum non habet.*

Sopra le origini del teatro comico latino è forse stato scritto assai; ma non s'è potuto determinare ancora se le prime rappresentazioni comiche fossero italiche (osche od etrusche), o pure imitate dalla Grecia. Forse la maschera risale ad un tempo più antico che la civiltà greca; il travestimento non era ancora scenico, senza dubbio; chè i ludi scenici regolari de' Romani non sembrano risalire al di là del quarto secolo innanzi l'èra volgare, ossia ad un tempo nel quale la tragedia greca aveva già compiuta tutta la sua evoluzione e la commedia imitata dal greco avea già vinta la plebea e grottesca Atellana e preso quell' andamento regolare che le rimase; ma gli spettacoli, le feste religiose, nelle quali gli antichi Italioti usavano in varia foggia travestirsi e masche-

rarsi, la copia grandissima delle maschere ritrovate sul suolo italico, alcuna delle quali (*Maccus*), ricorda perfettamente il tipo ancora vivo del Pulcinella napoletano, c'induce a credere che i *mimi* fossero, nella loro forma primitiva ed incolta, rappresentazione comune al suolo di Grecia e al suolo italico, anteriore alla civiltà greca e romana. Vogliono che fosse un Gallo, Roscio, il primo che recasse la maschera sulla scena; ma, secondo Diomede, i primi attori comici mascherati furono Cincio e Falisco, secondo Donato, Minuzio e Prothonio; Pitisco scrive che a Roma: *Ante Livium Andronicum, galeris non personis utebantur* (cioè si servivano di parrucconi, non di maschere). Ma le maschere funebri delle tombe ed urne etrusche ci mostrano molto più antico in Italia l'uso della maschera, se pure non ancora adoperato per la scena, che non era ancora nata. Quando tragedie e commedie regolari incominciarono a rappresentarsi, come ne' parrucconi si distinguevano i caratteri dal colore e dall'acconciatura de' capelli, si creò una maggior varietà di maschere; ed ogni singolo carattere scenico ebbe una propria maschera. Parmi da consegnarsi pertanto tra le favole il racconto di Diomede, che Roscio abbia primo introdotto l'uso della maschera, perchè, essendo guercio, avrebbe potuto soltanto rappresentare il carattere del parassito scroccone ed adulatore, e per mezzo della maschera, avrebbe inteso a coprire quella sua deformità. L'uso della maschera deve essere più antico ed avere il suo fondamento in un consenso più generale; come la natura si traveste ogni anno, più volte,

e muta forma e colore innanzi a noi, così gli uomini, festeggiando que' travestimenti della natura, usavano travestirsi e mascherarsi. Quindi si spiega come siasi trovato l'uso delle maschere anche presso popoli che non conobbero alcun ordinato spettacolo teatrale. Che i Romani, in parecchie feste pubbliche, si mascherassero, lo abbiamo da parecchie antiche testimonianze; per le feste di Cibele, cantò già Ovidio nei *Fasti:*

> Cur vagus incedit tota Tibicen in Urbe?
> Quid sibi personæ, quid toga longa volunt?

E sappiamo da Plinio il giovine che, in primavera, nel tempo cioè del maggior tripudio e travestimento della natura, erano soliti i poeti romani a declamar pubblicamente le opere loro: « Magnum proventum Poetarum, » scrive egli a Publio Sosio Senecione, « annus hic attulit; toto mense Aprili nullus fere dies, quo non recitaret aliquis. » Nel settembre, ossia nelle feste della vendemmia, si facevano pure grandi rappresentazioni, come si pratica ancora in Persia. Anche i Baccanali, celebrandosi al ritorno della primavera, mi pare assai probabile, che, senza la mediazione del teatro greco, passasse direttamente all' Atellana osca, alcuno de'costumi proprii di antiche feste primaverili ed autunnali italiche, o che l' antica Italia aveva comuni coi popoli che preesistettero in Grecia ed in Roma alla coltura greco-latina (1). Gli Oschi e gli

---

(1) Le Atellane (come le nostre commedie con le maschere di Stenterello, di Pulcinella, di Arlecchino, riducono ancora

Etruschi dovettero pertanto alimentare il primo spettacolo scenico romano con le loro danze, con la loro musica, con le loro farse e pantomime, prima ancora che si stabilisse in Roma un teatro regolare, e s'imitasse la commedia e la tragedia greca. La satira doveva essere un prodotto indigeno; e quando questa dovette, per volontà de' nobili, tacere, il teatro latino si ridusse a quella forma imitativa del teatro greco nella quale si trasmise a noi. Prima di Livio Andronico di Taranto, che nel terzo secolo innanzi Cristo compose un dramma regolare latino alla greca, le Osche Atellane deliziavano già la gioventù ro-

---

drammi, melodrammi o commedie nobili a forma popolaresca, accompagnata talora da sconcie canzonette che fanno delirare le platee), prendevano spesso a trattare in modo più grossolano e buffonesco noti soggetti tragici e comici. Fra i titoli delle Atellane di Pomponio, il Munck ricorda questi: *Adelphi*, *Aeditumnus*, *Agricola*, *Aleones*, *Aruspex*, *Bucco* (una maschera di gran ciarlone) *adoptatus*, *Decuma fullonis*, *Galli Transalpini*, *Lar Familiaris* (sembra essere il soggetto medesimo della *Mostellaria* di Plauto), *Maccus*, *Macci gemini*, *Maccus miles*, *Maccus sequester* (mezzano! o *equestre?*), *Maccus virgo*, *Marsyas*, *Medicus*, *Nuptiae*, *Pappus praeteritus*, *Philosophia*, *Pictores*, *Piscatores* (qui potrebbero forse riconoscersi antichi esempi di rappresentazioni de' Mestieri), *Prostibulum*, *Satyra*, *Sponsa Pappi*, *Verres Aegrotus*. Di Nevio poi si citano le Atellane seguenti: *Agricola*, *Andromache*, *Asinius*, *Bubulcus Cerdo*, *Buccula*, *Colax*, *Duo Dosseni*, *Fullones*, *Gemini*, *Hetaera*, *Macci*, *Maccus Campo*, *Maccus exul*, *Mortis et vitae judicium*, *Pappus praeteritus*, *Phoenissae*, *Sanniones*, *Vindemiatores*, *Virgo praegnans*. Macrobio ci dice che Caio Memmio risuscitò l'Atellana « post Novium et Pomponium diu jacentem; » si ricorda di lui un'Atellana intitolata *Junius*

mana; dovevano essere scene grottesche, scurrili, piene di motti audaci come i Canti Fescennini, ma non ebbero tempo e modo di svolgersi, e divennero più tardi, come nel teatro greco i mimi, e nel giapponese le farse, intermezzi esilaranti; e talora tolsero esse stesse il tema dalle commedie greche (1); ma l'aristocrazia romana, che studiava il greco, non tardò a disgustarsi di una tal forma plebea di spettacolo, e favorì l'introduzione di commedie più regolari e più colte. La commedia togata cedette presto il campo alla commedia palliata greca, della quale furono principali autori Plauto, Cecilio e Terenzio. Sotto il pretesto della commedia *palliata*, tuttavia, più che una volta Plauto e gli altri comici latini dovettero far rivivere la farsa latina delle taverne, detta perciò *tabernaria*. I due ultimi atti dello *Stico* di Plauto, per un esempio, dovrebbero essere stati un saggio di quel genere, particolarmente gustato dalla plebe romana. Sotto Augusto, fu poi trovata da Melisso una nuova forma di commedia, che stava fra la *togata* e la *tabernaria* detta *trabeata*, dalla *trabea*, specie di toga che portavano specialmente i cavalieri, se pure non è da pensarsi piuttosto al poeta comico Trabea, ricordato presso Gellio da Volcatius Sedigitus. Ma dovea quel genere accostarsi più al dramma che alla commedia; Melisso avea scritto pure delle farse, dei *mimi*;

(1) Acquistarono specialmente fama come autori di Atellane: Fabio Dosseno, Lucio Afranio, Quinto Novio e Lucio Pomponio bolognese.

ma le *trabeatæ*, se non erano un genere nuovo, dovevano arieggiare le parodie di tragedie; l'*Anfitrione*, la tragicommedia di Plauto, non ci offrirebbe essa, quantunque con soggetto greco, una prima forma della commedia *trabeata?* intorno alla quale siamo, per ora, costretti a formar sole congetture, non avendone altri indizii. Il sospetto che la *trabeata* possa essere una risurrezione della tragicommedia, o *rhintonica* (così detta da Rhinton di Taranto, che introdusse in Italia quel genere, già popolare in Grecia), parmi giustificarsi, in quanto che nella classificazione della commedia latina in sette generi che trovasi nell' opera greca di Lydo scrittore del settimo secolo dell' èra volgare sulle magistrature romane, si trova indicata la *rhintonica* e non la *trabeata*. Le sette specie di commedia latina secondo Lydo erano: *la palliata, la togata, l'atellana, la tabernaria, la Rhintonica* (dalla quale, dopo Rhinton, furono pure autori Lucio Pomponio e Novio), *la planipedaria* (recitata a piedi nudi, senza socco), e la *mimica*. Nella serie non troviamo compresa la commedia trattata da Gneo Nevio, autore del terzo secolo innanzi Cristo, che se fu palliata come le tre commedie di Ennio, dovette particolarmente ricordare la commedia satirica personale aristofanesca, poichè osò assalire dalla scena e mettere in ridicolo i potenti Metelli e Scipione l'Africano, che, dopo averlo sostenuto prigione, lo fecero esiliare, nell'anno 204 avanti Cristo, in Utica.

Anche il *mimo* doveva essere una *pasquinata comica*; ed è probabile che in parecchi *mimi*, come

in parecchie *atellane,* divenisse anche personale la satira; ma era tollerata, come si tollera la facezia, anche eccessiva, carnevalesca; non volevasi tuttavia che la satira personale invadesse la intiera scena, non tanto perchè la legge delle dodici tavole lo vietava, ma perchè ai nuovi signori di Roma la cosa sarebbe stata grandemente molesta. Al mimo monodramma, scena unica, breve farsa, rappresentante un uso, un carattere particolare, si perdonava quello che non si concedeva allo svolgimento di una intiera commedia. Chi avrebbe osato in Firenze, sulla fine del secolo decimoquinto, assalire la potente famiglia Medici? Savonarola che vi si provò, non dalla scena, ma dal pulpito, altra specie di scena, e, con quello de'Medici, suscitò l'odio de'Borgia, scontò quell'audacia sul rogo. A Nevio, derisore dei Metelli e de'Scipioni, la scena vasta si mutò in carcere angusto.

Di Nevio (1) aveva forse Plauto l'indole democratica; ma, più prudente del suo compagno e coetaneo, lasciò i nobili in pace, e si finse semplice traduttore di commedie greche; ma egli tradusse con una libertà della quale nessuno fece più largo uso. I soggetti delle sue commedie erano tolti di Grecia; ma romani i vizii ch'egli feriva, quando voleva ferire; il che non fu sempre. Troppo spesso Plauto mirò soltanto a divertire; vogliono che fosse egli stesso impresario teatrale; ad una plebe rozza,

(1) Quando Plauto morì erano vent'anni che Nevio era stato cacciato in esilio.

in mezzo a un popolo molto più corrotto che i ditirambi cantati dalla storia compiacente in lode della Repubblica romana, nell'evo degli Scipioni trionfatori, non lascerebbero supporre, egli rappresentò i costumi romani quali erano, ma senza ferir le persone. I Scipioni fecero a Roma presso a poco il medesimo che Pericle ad Atene, i Medici a Firenze; le crebbero gloria e splendore e ricchezza; ma con questa le portarono il lusso, e col lusso, corrotti costumi, vita molle ed effeminata, facendo disertare ogni antica virtù. Come Aristofane ci rappresenta corrottissimo il vivere d'Atene uscita dai trionfi persiani, così Plauto, contemporaneo della terza guerra punica, vide Roma uscir gloriosa, ma corrotta dai trionfi punici e macedonici. Cercò nelle sue commedie argomenti di riso, ed il plauso che egli domandava al fine de' suoi prologhi, ottenne; ma egli, fuor che in poche commedie, non si propose di correggere, di emendare, di migliorar nulla; i *Menemmii*, i *Captivi*, il *Trinummo*, il *Cartaginese*, e per alcuni riguardi, *La Gomena* (*Rudens*), la *Storia della cassetta* (*Cistellaria*), l'*Aulularia* e lo *Stico*, hanno, se non sempre un intento, almeno, per alcune parti, un senso di moralità che consola. Ma, per lo più, il mondo scenico plautino è una galera od un postribolo. Vi s'incontrano padri viziosi, figli perversi, spensierati, scostumati, e, intorno ad essi, ghiottoni, ladri, barattieri, mezzani, mezzane, donne e fanciulli senza vergogna, ogni maniera, insomma, di tristi arnesi, che fanno impunemente il male, a danno dei meno audaci, non

compatiti, non difesi, non vendicati in alcun modo dal poeta, che ci appare dalle sue commedie un poeta comico d'ingegno potentissimo, ma che non sempre volle far nobile uso del suo ingegno. Il Finali, che tradusse bene due commedie plautine, dice cosa che non mi pare intieramente vera: « Qualunque sia l'argomento della commedia, la morale del poeta è sempre alta. » Non è pur troppo così; la stessa giovinetta del *Persa,* che si presta alla turpe e venale finzione del padre, già pura forse nelle mani del poeta greco, da cui Plauto tradusse o parafrasò, diventa impura passando per le mani di Plauto. Certo è bellissima cosa presa per sè quello che essa risponde al padre lenone che la vuol vendere:

> Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperculae,
> Modice et modeste meliu 'st vitam vivere;
> Nam si ad paupertatem admigrant infamiae,
> Gravior paupertas fit, fides subjectior.

Ma le son parole, apprese e ripetute, alle quali non risponde alcun proposito virtuoso della giovinetta; essa si mostra poi espertissima in ogni arte cortigianesca; ed è agevole il prevedere che essa cadrà soltanto in potere dell'ottimo e più comodo offerente; le sue prime parole sarebbero oneste se non ne seguissero altre disoneste, che ne dimostrano ad evidenza la vanità. In ogni modo, non mi pare che, dopo aver messo in bocca alla giovinetta parole così belle, Plauto ne abbia sostenuto il carattere. Il *Trinummo* è forse la sola delle commedie plautine ove quasi tutti i personaggi siano buoni e delicati,

senza diventare per questo noiosi. Di queste inconseguenze se ne trovano in parecchie altre commedie plautine, ove un carattere s'annuncia assai bene e finisce poi molto male; alle prime parole ci promette assai, ma quindi lo stesso personaggio parla ed opera come un tristo. Questo avviene pure talvolta nella vita, che si parli bene e si operi male; ma chi si conduce in tal modo è un impostore; ed il poeta scenico che lo rappresenta, non potrebbe far altro che flagellarlo. Ma Plauto non si diede mai cura di farci provare l'antipatia o compassione per una tal genìa d'uomini falsi o deboli; egli procede innanzi, occupato soltanto degli effetti scenici, non dei morali; perciò non cura troppo queste inverosimiglianze e contradizioni. Una stessa cortigiana ora s'annunzia delicata e virtuosa, ora cinica; può darsi che il poeta abbia trovata talora, intorno a sè, quella realtà; ma dall'autore del *Trinummo* sarebbe lecito aspettarci una maggior finezza nel cogliere e rilevare quel che vi è di ridicolo e di meno onesto in simili contradizioni della natura umana. No, la morale di Plauto non è alta, se non per qualche rara eccezione; Plauto ebbe di rado uno scopo morale; il suo mondo servile e postribolare non è rappresentato in modo che ci disgusti, ma piuttosto perchè ci alletti. Un servo che assisteva alle commedie plautine doveva apprendere soltanto che il miglior servo era il men povero di consigli birbeschi, il meno scrupoloso, il più sfacciato; la cortigiana impudica apprendeva nuove arti di seduzione; il giovine galante nuove astuzie infami per proseguire la sua vita

molle ed effeminata. I vecchi imparavano soltanto a trescare, deposto ogni pudore senile coi giovani; e vecchi e giovani, a sposar le loro donne per la sola dote; a disprezzare le mogli; ad amare e stimar soltanto le cortigiane. Certo i sali comici in Plauto abbondano; la lingua plautina è ricchissima di modi volgari; Plauto è un vero tesoro inesausto a chi voglia penetrar nel cuore della lingua latina e della vita privata de' Romani; alcuni caratteri di lui, i vecchi in ispecie, mi paiono scolpiti; alcune delle sue commedie, che si distinguono dalle altre, e che Plauto stesso volle ne' suoi prologhi segnalarci, sono pure moralmente efficaci; ma la somma del teatro plautino non ci pone innanzi alla coscienza d'un grande poeta.

Nell' *Anfitrione*, abbiamo il Dio Mercurio che fa da mezzano, e Giove adultero. Nell' *Asinaria,* nell' *Epidico*, nelle *Bacchidi*, nella *Mostellaria,* nel *Pseudolo,* un figlio froda il proprio padre, tenendogli mano il servo; nel *Mercante* e nella *Casina*, il padre è rivale del figlio; nello *Stico,* i mariti aspettati dalle loro mogli virtuose, appena tornano da un lungo viaggio, si danno coi loro servi alla crapula; il *Curculione* è un ladro parassita; in somma, quasi tutta la compagnia plautina ci appare disonesta. Nè si può incolparne il teatro greco, che il Sarsinate imitava. In qual modo Plauto se ne giovasse mi pare che lo abbia detto abbastanza egli stesso in un monologo del *Pseudolo:* « *quasi poeta fabulas quem cepit sibi, quaerit, quod nusquam, est gentium, reperit tamen* » (come il poeta che si appropriò una favola, cerca quello che non si trova

in alcun paese e pur lo trova). Plauto imitava largamente, non traduceva; appropriava alla forma latina un soggetto, qualche volta un concetto greco; ma rifuggendo da una satira troppo manifesta dei costumi romani, non desiderava che essa si riferisse ad alcun luogo speciale; e quando poteva, non satireggiando, in conformità dell'indole sua buontempona e priva d'ogni fiele, far ridere, egli lo dovea preferire.

Alcune delle commedie più basse plautine non hanno prologo. Alle commedie più nobili, come i *Menaechmi*, il *Rudens*, i *Captivei*, il *Miles Gloriosus*, il *Poenulus*, il *Trinummus*, va innanzi un prologo appropriato; alcuna volta, quando la commedia è soltanto un trattenimento per ridere, Plauto ne avverte gli spettatori, come nell'*Asinaria*, dicendo: « *Inest lepos ludusque in hac comœdia, ridicula res est,* » cioè: « La commedia è lepida e scherzosa; cosa da ridere. » Nel prologo della *Casina*, Plauto fa egli stesso la critica delle nuove commedie di genere basso che correvano nel suo tempo, alcune delle quali, per servire al gusto del pubblico, aveva forse composto egli stesso: « Io credo che i bevitori di vin vecchio, e quelli che volentieri ascoltano le vecchie commedie abbian fior di senno. Se vi piacciono i detti e le opere degli antichi, ragion vuole che anche le favole antiche non vi dispiacciano; imperciocchè quelle commedie che ora escono, sono di lega ancora più bassa che le nuove monete. Ma noi, inteso del bisbigliar del popolo, quanto voi desideravate le favole di Plauto, ecco che produciamo

un' antica sua commedia, già approvata da voi che siete ne' vecchi; conciossiachè so che non la conoscono i più giovani; per il che ci sbrigheremo a darne subito loro ragguaglio. Quando la si rappresentò la prima volta, essa fe' dimenticare tutte le altre commedie; e sì che, a que' dì, cime di poeti ve ne erano che ora sono iti nel comun paese; e tuttavia, benchè assenti, qui giovano a' presenti. Io voglio pregarvi più che so affinchè siate cortesi alla nostra compagnia. » Nel prologo de' *Menaechmi,* il poeta, non senza una vena d' ironia, ci dice: « Vi porto Plauto colla lingua e non colla mano; siate benigni in udirlo, sentite l' argomento, state attenti, perocchè, il meglio che so, voglio uscirmene in breve. Questa è l' usanza de' poeti, fingere nelle commedie tutte le cose avvenute in Atene, acciò abbia maggior apparenza di greco quanto vi si rappresenta. Io però nol dirò mai, se non quando lo dice il fatto. Nulla meno l' argomento di questa favola viene di Grecia; però non vien d' Attica, ma di Sicilia.... » Plauto va dietro ai Greci, perchè così piace alla Roma del suo tempo; ma de' Greci stessi, quando lo può, si burla discretamente, come fa in un monologo del *Curculione.* Nel prologo del *Poenulus* dice subito che egli incomincia contraffacendo la tragedia d'Aristarco intitolata *Achille.* Nel *Truculentus,* ove rappresenta i costumi più bassi di Roma, egli ha cura di avvertire col prologo che bisogna fingere di trovarsi proprio in Atene. « Plauto vorrebbe un luoghicciuolo delle vostre mura grandi ed amene dov' ei, senza gente, nè portici, potesse trasportare Atene. E sì voi? Siete

per darlo o no? - Consentono. - Io penso di trapiantarvela qua di botto. E se vi chiedessi qualcosa del vostro? - Fan segno del no. - Ho visto; voialtri siete degli anticacci; avete una lingua che la fa pur presto a correre al niego. Ma badiamo a questo, per qual cagione siasi qua venuto. Il proscenio che vedete anzi agli occhi è Atene, e Atene sarà finchè durerà questa commedia. »

La più singolare delle commedie plautine è il *Rudens* (*La Gomena*) ed ha pure un prologo singolarissimo. Noi ci troviamo innanzi ad una *fabula Efesia*, divenuta un dramma romantico; non so se sia già stato notato che l' episodio di Marina nel *Pericle principe di Tiro* di Shakespeare svolge un argomento analogo a quello del *Rudens;* una nobile fanciulla che si salva dal naufragio fugge dalle mani de' mezzani che vorrebbero farne indegno mercato, riparando nel tempio della Dea (Diana presso Shakespeare, Venere presso Plauto); la Marina di Shakespeare riuscì nelle mani del potente poeta taumaturgo britanno una creatura più ideale; ma non par dubbio che l' una e l' altra fanciulla riproducono con nomi diversi lo stesso tipo della fanciulla perseguitata dalla leggenda popolare; nel *Pericle principe di Tiro*, poi, e nel *Rudens* abbiamo pari una cassetta di riconoscimento. Ma è cosa non meno straordinaria in una commedia antica il trovare una stella, la stella Arturo, che scende dal cielo a far da prologo alla commedia fantastica. Forse lo stesso personaggio era già nella commedia greca di Difilo, dalla quale Plauto confessa d' aver tolto il suo *Rudens*. È la stella Arturo che fa naufragare la nave,

perchè la bella e nobile fanciulla si salvi e ritrovi il padre suo, dal quale era stata divisa.

Il prologo del *Trinummo* consiste in un breve dialogo fra il *Lusso* e l' *Inopia* sua figliuola. La moralità di questa commedia incomincia dunque dal prologo. Ma il *Trinummo* non parmi soltanto la più onesta, bensì ancora la più bella delle commedie plautine ; que' quattro vecchi, Megaronide, Callicle, Filtone, Carmide, tutti quattro buoni, tutti quattro un pò' brontoloni ma benefici, sono veri ritratti; hanno somiglianze fra loro, e pure ciascuno un carattere da sè, come *I quattro Rusteghi* del nostro Goldoni, che dovette averli presenti alla memoria; così i due giovani Lesbonico e Lisitele, il prodigo più spensierato che vizioso, e il giovine savio ma soccorrevole, ci riescono simpatici quanto son veri. Il servo fedele Stasimo è men tristo degli altri servi plautini, allegro ed esilarante, che vede come il giovine padrone Lisitele per buon cuore si rovina, e cerca aprirgli gli occhi, ma poi gli va dietro per affezione. Non parmi che questa commedia, ove i caratteri comici ci appaiono d' una evidenza perfetta, l' intreccio della favola è interessante, i motti sono arguti ma decenti, siasi considerata e studiata abbastanza. Se Plauto ebbe presente nello scrivere, com' egli dice, il *Tesoro* di Filemone, non dovette ignorare neppure il *Tesoro* di Menandro ; e forse delle due commedie greche ne fece una sola latina ; la morale che vi s' insegna, all' infuori forse degli scherzi sconvenienti sulle mogli, che Plauto usava maltrattar sempre, facendone piccolissima stima, è la più alta che siasi mai predi-

cata; « *semper tu hoc facito Lesbonice, cogites*, dice il vecchio Filtone, *id optumum esse, tute uti sis optumus; si id nequeas, saltem ut optumis sis proxumus* » (*sempre, o Lesbonico, tu pensa a cotesto, di esser tu stesso il migliore fra tutti; se tanto non puoi, di accostarti almeno quanto puoi agli ottimi*). Quantunque rovinato pel suo buon cuore, il giovine Lesbonico ha senso di decoro; e quando il ricco amico Lisitele, a mezzo del padre suo Filtone, per venirgli in aiuto, gli chiede in moglie la sorella, egli, alla prima, si rifiuta, credendo il parentado troppo alto per sè in quel momento; insistendo Filtone, e dicendogli che la sorella sarà ricevuta senza dote, Lesbonico non vuole che la sorella resti senza alcuna dote, e subito si profferisce, conformemente al proprio generoso carattere, a cederle l'ultimo suo campo; ma Stasimo accorre per impedire quell' ultimo abbandono dell' unica sostanza di che egli campa con Lesbonico, e fa di persuadere il vecchio Filtone che il campo è sterile, maledetto, ove si raccoglie il terzo di meno di quel che si semina; onde il vecchio Filtone, cui l'esser virtuoso non toglie alcuna arguzia d' ingegno, soggiunge: « *Qui potriansi seminare i cattivi costumi, se col seminarli si potessero spegnere:* » ma Lesbonico persiste nel suo proposito di dar dote alla sorella, anche rovinato, e a Lisitele, che non vuol dote, risponde queste degne parole: « Non voglio che tu badi tanto a tormi dalla miseria, quanto che povero e infame non sia; che non mi gridino dietro averti io data una sorella carnale senza dote, perchè la ti servisse più da concubina che da mo-

glie. Chi più scellerato si direbbe di me? Queste voci farebbero più bella la tua fama, ma ben più d'assai disonorevole la mia; se tu te la menassi senza dota, tu saresti portato in cielo, io cacciato nel fango. » Lisitele domanda: « E che? pensi forse di venir dittatore, se da te io ricevo questo fondo? » Ma Lesbonico, raro esempio d' uomo che sa, nella sventura, serbar dignità, è pronto a soggiungere: « Nè lo voglio, nè lo cerco, nè ciò mi venne in capo mai; *ma questo è l' onore del dabben uomo, ricordarsi il suo dovere.* » La commedia, che si potrebbe ancora intitolare: *Gli amici,* è piena, insomma, di bellezze comiche e di bellezze morali; educatrice del carattere, e da raccomandarsi ancora alla lettura e alla rappresentazione come una delle commedie più benefiche. Vi spira dentro un' aria sana; e, poichè a respirare e a discorrer coi buoni si diventa sempre migliori, è ad augurarsi davvero che i personaggi del *Trinummo* divengano più popolari che non siano stati fin qui, benchè parlino a noi da più che venti secoli. Come il *Trinummo*, lo *Stico* (*Stichus*), di Plauto, mette, da principio, sopra ogni cosa, il sentimento del dovere, e, per una grande singolarità plautina, ci rappresenta le mogli in un aspetto degno, che inspira riverenza e simpatia. Panegiride e Dinacio hanno i mariti loro assenti da tre anni; sdegnato, per la lunga assenza, il padre loro pensa già a rimaritarle; Panegiride si lagna che i mariti non mandino alcuna novella di sè; Dinacio allora le domanda: « T' incresce forse, o sorella, di fare il dover tuo quando essi nol fanno? » - « M'incresce, » risponde la schietta

Panegiride. Dinacio riprende: « Oh taci, per carità, deh, non farmene sentir più di così fatte; guardatene da questo dì. » La sorella domanda: « Perchè? » Dinacio soggiunge prontamente: « Perchè, conforme la penso io, ogni dabben persona dee badare a star salda al dover suo. Per il chè, sirocchia mia, quantunque negli anni tu sii più innanzi di me, ti fo accorta del dover tuo; se quelli han del bindolo e non fanno di noi quel conto che dovrebbero, noi dobbiam sapere il nostro. »

Il padrone, nella prima parte dello *Stico*, non è solamente l'arbitro del servo, ma anche il suo educatore. « Quel servo, dice Antifone al proprio servo, che aspetta per far le sue faccende d'esser pungolato, questi non sarà mai dabben uomo. Altro in memoria non avete se non chiedere alle calende il vostro salario; ma di quello che far dovete in casa ve ne ricordate voi? » Le figlie al padre si mostrano affettuose, ma pur serbando il loro carattere, e mantenendo fede ai mariti assenti. Panegiride dice: « L'una delle due, o padre; o se non ti piacevano, tu loro non ci dovevi dare; o poco giusto tu se' ora, volendoci staccare da essi quando sono assenti. » E il padre: « E finchè saranno aperti, questi occhi dovranno sempre vedervi mogli a questi spiantati? » La figlia Dinacio è pronta a rispondere: « Quello spiantato piace a me; ogni re piace alla sua regina; io ho lo stesso animo or che son nelle secche, come una volta, quando avevo ogni ben di Dio. » Ma il padre: « In tanto amore avete voi questi sbricchi

poltroni? » Risponde Panegiride: « Io credo che non i quattrini m' hai fatto sposare, ma l' uomo. »

Il parassito affamato dello *Stico* è e mette di buon umore; è burlone e però si chiama bene *Gelasimo*. Un tipo singolare, che ritorna più tristo nel fante *Pegnio* del *Persiano,* è quello del fanciullo Dinacio, che toglie il nome della sua padrona, specie di paggio, di procaccino, di monello, che dopo essere stato al porto, reca alle donne fedeli la buona novella del ritorno de' loro mariti, arricchiti, cioè Epignomo col suo servo Stico, e Pamfilippo. Ma lo *Stico* finisce male, cioè, in pagliacciata, in farsa fescennina; il quinto atto non è destinato ad altro che a far ridere la platea romana, con gli scherzi grossolani del servo Stico che si spassa col suo compagno Sagarino, cioncando, ballando, essendo con loro la comune amica Stefanio. Con questo chiasso plebeo, termina una commedia che avea tutto l' andamento di un lavoro castigato e decente: nel quarto e nel quinto atto dello *Stico,* ove s' aspetterebbe di rivedere le due donne virtuose festeggianti i loro mariti e lodate da essi, esse non ricompaiono più; i mariti pensano soltanto a far baldoria, e Stico, il servo, non fa altro, in somma, che seguir l' esempio de' padroni. Si direbbero due commedie di due autori diversi, tanto poco il quarto e il quinto atto rassomigliano ai tre primi. Forse il gusto della platea romana richiese quel finale di commedia, volendosi uno spettacolo esilarante; ma non si spiega pel nostro gusto come il ritorno di tali mariti potesse essere desiderato da mogli così diverse.

Il *Truculentus* è una delle più immorali commedie di Plauto, che non risponde neppure al suo titolo, poichè il vicino *Atrabiliare* appare in una sola scena episodica di nessuna importanza. Noto tuttavia come il carattere del vicino *Atrabiliare*, con l'incidente del putto, è passato in una nota farsa contemporanea, intitolata: *Il tigre del Bengala; L'Atrabiliare* è pure il titolo d'una commedia di Alberto Nota. Così nel pecoraio Strabace, che viene in città per darsi spasso con la cortigiana Fronesio, abbiamo già disegnato il tipo del *mamo* della scena italiana e del *Jocrisse* della scena francese. Il soldato Stratofane, una specie di parodia dell'Ercole innamorato, ha pure qualche somiglianza, nelle sue mosse, che lo accosta al *Miles Gloriosus*. La cortigiana Fronesio con la sua serva Astafio è quanto di più sfacciato ci poteva mostrare la scena, per rappresentarci l'avidità delle donne da postribolo. La rappresentazione è vera, ma così ributtante, che cessa di riuscir comica. Plauto termina la commedia in quel solo modo che si poteva, invitando gli spettatori ad applaudire, per amor di Venere, protettrice di quella tristissima commedia: « *Veneris causa adplaudite; ejus haec in tutela est fabula.* » Nella *Mostellaria*, il monologo di Filolache, che si trova riprodotto nel *Florilegio*, ci offre un buon frammento pedagogico, ed è meraviglia assai che sia sfuggito fin qui agli scrittori di pedagogìa che avrebbero di certo fatto loro pro di quel paragone fra l'uomo e la casa. Ma questo Filolache che vede il male e s'accorge del torto ch'egli ha fatto al padre suo, che l'allevò bene, riesce finalmente un

tristo, poichè, preso alle moine della cortigiana Filemazio, augura una morte sollecita al padre suo, per arricchir la cortigiana: « *Ultinam meus nunc mortuos pater ad me nuntietur, ut ego exhaeredem meis bonis me faciam, atque haec sit haeres.* Il tipo della cortigiana Filemazio è tuttavia più elegante di quello delle altre cortigiane plautine; si sente quanto deve esser bella dal dialogo con la sua ancella Scafa, e quanto ami e quanto sia amata, sebbene sia tutto un amore voluttuoso. Dopo la scena con Filemazio, seguono le scene assai vive nelle quali si mostra Callidamate briaco, le quali dovevano esilarare non poco la plebe romana. Immorale, ma comico d'un genere basso, il modo con cui il servo Tranione fa star lontano da casa sua Teuropide, il padre di Filemazio, che vi si spassava, lasciandogli credere che dentro ci sia uno spettro. Comico è pure l'imbarazzo del servo Tranione quando vuol far credere al vecchio che il figlio comprò una casa vicina; il vecchio vuol tosto vederla; Tranione s'accosta al vecchio Simone, proprietario della casa, per fargli intendere che il padrone vorrebbe vederla, per accomodar la propria su quel modello, e Simone, invece di lodar la casa propria, ne mette in evidenza tutte le imperfezioni, notando pure ch'è priva d'ogni ombra; al che Tranione risponde con un doppio giuoco di parole tutto plautino: « *Quid Sarsinatis ecqua est? Si Umbram non habes?* L'equivoco fra *Umbra* e *umbra* non si può riprodurre in italiano; vi è forse pure giuoco di parola in quell'*habes* che in latino vale *hai* e *stimi*. Forse in quel tempo Plauto aveva

in Roma una casa malandata, *malum opus*, come quella di Simone; e però, quando ne sente la descrizione, fa domandare: *Sarebbe ella la casa del Sarsinate?* - Ma poco dopo, con mossa comica vivacissima ed esilarante, soggiunge: *Oh come potrebbe essere la casa del Sarsinate, se non la stimi una casa Umbra?* (Simone diceva invece che non aveva *ombra, umbra*, intorno alla casa) (1). A Simone non piace la freddura, e risponde come si risponde di solito ai freddurìsti: *Molestus ne sis.* Non so se i biografi di Plauto abbiano già rilevato questo passo curioso, il quale ci rappresenterebbe Plauto proprietario di casa in Roma; congettura avvalorata pure dal fatto che nelle commedie plautine si parla spesso di case comprate, vendute, fabbricate, restaurate, impegnate, mostrandosi così una conoscenza particolare in un ordine d'affari non comuni a tutti. La *Mostellaria* è certamente una delle più comiche commedie plautine; il vecchio padre Teuropide ingannato, la moglie di Simone negletta e derisa, i giovani crapuloni, la cortigiana procace, il servo Tranione birba sfacciata, presi sotto l'aspetto della morale, disgustano; ma si muovono sulla scena plautina in modo così vivace, che non lasciano dormire un istante la nostra attenzione; il pubblico romano dovette ridere, e Plauto,

(1) Evidentemente, io interpreto in modo assai diverso dal Donini, che non mi sembra avere afferrato qui il senso della facezia plautina: « E forse saria ella di Sarsina se non è coll'Umbra » che non dà alcun senso. In una correzione manoscritta del Donini leggo: « E forse saria ella di Sarsina, se non è un'Umbra? » Ma non ne viene fuori un senso assai migliore.

in quel riso che non s'estingue, trionfa ancora; ma il suo riso non adempie in alcun modo l'ufficio comico del *castigat mores;* quel riso dà scandalo, ma non corregge alcuno; il vecchio padre, messo in mezzo dal servo e dal figlio impenitenti, fa ridere anzichè destare alcuna pietà; la commedia diventa una burla, un chiasso, e nulla più.

Anche nel *Persa* (*Il Persiano*), abbiamo forse una allusione alla vita di Plauto, là dove i due servi amici Toxilo e Sagaristione si domandano l'un l'altro novelle.

TOXILO. *Mihi quidem tu jam eras mortuos, quia non te visitavi.*

SAGARISTIONE. *Negotium edepol....*

TOXILO. *Ferreum fortasse?*

SAGARISTIONE. *Plusculum annum fui praeferratus apud molas tribunus vapularis.*

TOXILO. *Vetus jam istaec militia est tua.*

Traduco:

TOXILO. *Ti credeva già morto; però non t'ho rivisto.*

SAGARISTIONE. *Un certo affare....*

TOXILO. *Saresti stato ai ferri?*

SAGARISTIONE. *Più d'un anno mi trovai incatenato presso le macine come tribuno battitore* (1).

TOXILO. *Gli è un pezzo che possiedi questo grado nella milizia.*

Deputato alle macine fu anche Plauto, rovinato e ridotto a condizione servile, che scherza qui paro-

(1) Il Donini: *Fui ferrato più d'un anno presso le macine tribuno di mazzieri.*

diando il *tribunus militaris apud Nolam* e cambiandolo in un *tribunus vapularis apud molas*. Il soggetto del *Persa* è basso; un finto Persiano, ch'è poi un mariuolo ateniese, per spassarsi con l'amico e l'amica, truffa di sessanta mine un credulo mezzano facendogli comprare come venuta d'Oriente una fanciulla d'Atene, figlia d'un parassita; il mezzano è comico, in quanto ei si mostra il primo a innamorarsi delle donne ch'ei compra, e a lasciarsene spogliare; alcune scene sono vivacissime; ma i tipi e l'intreccio della commedia rimangono intieramente ignobili, quando si voglia fare un'eccezione per la figlia del mezzano, che a me pare, del resto, più maliziosa che pura.

Plauto ci dice nel prologo del *Poenulus* (*Il Cartaginese*), ch'egli avea dato per titolo alla sua commedia latina: *Lo zio mangia polenta* (*Patruos pultiphagonides*), il quale mutò forse egli stesso o fu mutato da altri in quello di *Poenulus*; sappiamo pure da lui che in greco la commedia intitolavasi *Karchèdonios*. Ora, ci è noto avere esistito una commedia di tal nome di Menandro: nel *Poenulus*, che è una delle più oneste commedie plautine, dobbiamo dunque, come nella maggior parte delle commedie di Terenzio, ricercare il buon genio benefico di Menandro. Il carattere del Cartaginese, che cerca le sue due figlie state involate quando si ritrovavano presso la nutrice, è singolarissimo. Plauto stesso nel prologo ce lo descrive: « Pater illarum Poenus, postquam eas perdidit marique terraque usquequaque quaeritat. Ubi quamque in urbem est ingressus, e

loco omnis meretrices, ubi quaeque habitant, invenit; dat aurum, ducit noctem; rogitat postibi, unde sit, quojatis; captane an subrepta sit, quo genere gnata, qui parentes fuerint. Ita docte atque astu filias quaerit suas. *Et is omnes linguas scit, sed dissimulat sciens se scire: Poenus plane est;* quid verbis opu'st? Is heri hunc in portum navi venit vespere. Pater harunc idem huic patruos adolescentulo est. » Abbiamo qui dunque un fortunato riconoscimento tra il cugino e le cugine cadute alle mani d'un lenone che sta per farne mercato, quando il padre arriva a salvarle. L'ingresso di Annone, il Cartaginese, in scena, che parla la sua lingua punica, doveva esser molto comico. Ne fu argomentato che la lingua punica fosse intesa a Roma; la cosa mi sembra tanto meno probabile, inquantochè Plauto stesso ne traduce in latino la prima parte essenziale, ove Annone rende noto il motivo della sua venuta. La comicità proviene appunto dal barbaro suono che dovea avere quella lingua semitica, non intesa punto dalla plebe romana, quantunque alcuni de' veterani delle guerre puniche potessero averla intesa ed anche parlata; dico potessero, non già dovessero; quanti de' nostri veterani, che combatterono contro l' Austria le nostre guerre dell' indipendenza, comprendono e parlano il tedesco? Un attore, che in una commedia italiana entrasse in iscena parlando tedesco, provocherebbe il riso; e il tedesco è certamente assai meno lontano da noi che non fosse la lingua punica per i Romani; ma quegli *im*, quegli *on*, quegli *oth*, quegli *ech*, quelle aspirate che s'incalzavano nel monologo d' Annone, dovevano

essere d'un effetto esilarante per la platea romana, come se un monomaniaco avesse parlato; noi udiamo ora, talvolta negli intermezzi de' giuochi che si fanno ne' circhi equestri i Giapponesi parlare la loro lingua, con molto divertimento della *summa cavea.*

> Yth elonim velonoth siccorathi, isemecon soth,
> Chi mlachai jithamu maslyah midabariim ischi
> Lapho canoth yth byn achi iadaedi ubynothai
> Byruah rob syl elonim ubymisyrthom.
> Byterym mothou hanoth othi helech Antidamarchon,
> Is seda li; brm tüfel yth chyl schichnatham liphah.
> Ith byn amy dibrum tham nocuth nu Agorastocles.
> Hytham hanelhi hy chir saelau hok; sith nose.
> Banni ed chy lo gebulin lasibit tham.

Ma il Cartaginese s'accorge di commettere una imprudenza se egli continua a parlar la sua lingua nativa, ed a scoprirsi troppo, e però ritorna in sè, e ridice in latino presso a poco le medesime cose: « Deos deasque veneror, qui hanc urbem colunt, ut quod de mea re huc veni, rite venerim, measque hic ut gnatas et mei fratris filium reperire me siritis, Dî vostram fidem! Quae mihi subreptae sunt et fratris filius. Sed hic mihi antehac hospes, Antidamas fuit. Eum fecisse ajunt, sibi quod faciundum fuit. Ejus filium esse hic praedicant Agorastoclem. Deum hospitalem hanc tesseram mecum fero. In hisce habitare monstratum est regionibus. »

Una delle figlie di lui, Adelfasio, si mostra cortigiana d'una specie rara e di nobili sentimenti; le due sorelle parlano così fra loro:

Anterastile. Io mi credo, o sorella, che tu ti veda

abbastanza ben vestita; ma, se mettere in confronto ti vorrai all'altre cortigiane, allora ti creperà il cuore se per avventura ti darà nell'occhio alcuna che sia meglio adorna di te.

Adelfasio. Non nacque giammai in me, sorella mia, nè invidia, nè malizia, e metto innanzi l'essere ricca più dell'animo che dell'oro; la fortuna dà l'oro; la natura il buon cuore; io amo meglio esser detta dabben donna più assai che fortunata, e ad una meretrice più s'avviene l'onestà che la porpora, e d'onestà dee andar più carica una meretrice che di ciondoli; le belle vesti sono insozzate, assai più che dal fango, da' rei costumi, laddove i buoni scusano facilmente co' fatti anche i brutti vestiti. » Adelfasio sa che ella viene di buona famiglia; e però, anche essendo cortigiana, vuol conservar nobiltà, e dice: « So ben io, come le altre sanno, con che cervelli abbiamo a fare. Noi veniamo di tal famiglia per la quale fa d'uopo conservarci intatte da ogni pecca. » E poco dopo: « Noi, sebben serve, non siam di tal casato, o sorella, che siaci lecito far cosa, onde qualunque omiciattolo ci venga dietro colle pive. Molti sono i difetti delle donne, ma questo è il più grosso che, piacendo fuor misura, s'arrabattino per piacere agli uomini. » Anche Adelfasio, essendo donna, vuol piacere; ma non a tutti; essa si contenterebbe di piacere a quel solo uomo che volesse e potesse farla libera, e si sposa infine all'uomo che le vuol bene, al proprio cugino, donata a lui dal padre Annone, che ha riconosciuto in lei la propria figliuola e in Agorastocle il proprio nipote.

Il *Poenulus* ci presenta pure nel soldato Antemonide una nuova figura del *miles gloriosus;* ei si vanta d'avere ucciso nella *pugna pentethronica*, sessanta mila uomini alati, distribuendo alla legione vischio e fionde, con foglie di farfaro, perchè il vischio non s'appigliasse alle fionde. « Metteano, dice lo spaccone, nelle fionde certe palle di vischio un po' grossette ed ordinai che fossero frombolati quelli uccellacci. Come ho da decifrartelo meglio? quanti davano nel vischio altrettanti fioccavano in terra come pere, e secondo ch' eglino cadeano, forandoli nel capo con una loro penna, li accoppavano come tortore. » Ma quando, nel quinto atto, *Agorastocle*, noiato delle sue minaccie, ordina ai proprii servi di portar fuori le stanghe, Antemonide si raddolcisce e soggiunge prontissimo: « Ehi tu, se t' ho detta qualcosa per ischerzo, non volerla mettere sul serio. » In Annone Cartaginese trionfa l' amor paterno: « O tu, esclama egli, che nutri e conservi il genere umano, tu onde abbiamo quest' aura vitale, tu appo cui sono le speranze della vita di tutti gli uomini, deh, concedimi questo giorno desiderato, per mandare a compimento le cose mie, delle quali tanti anni rimasi privo; fammi trovar le figliuole che piccine perdetti dalla patria, dona loro la libertà, acciò pur giunga ad accertarmi essere questo il guiderdone dell' invincibile amor paterno. » E non è cosa poco singolare, che, innanzi ai vincitori romani reduci dalle guerre puniche, in una commedia latina, in mezzo a lenoni, mariuoli, frodatori, scapestrati, si mostrasse un solo uomo veramente rispettabile, e quest' uomo fosse un Cartagi-

nese. La scena si suppone in Grecia; ma Plauto descrive coi greci anche i costumi romani; il Cartaginese appare un furbo, ma solo coi nemici; è leale ed aperto invece con gli amici e coi benevoli. Terenzio, protetto dagli Scipioni, non avrebbe forse osato trattare un simile soggetto, che tentò invece Plauto, dello stampo democratico di Nevio, vittima degli Scipioni (1).

Originale il prologo del *Mercante* (*Mercator*), ove lo stesso giovine Charino, innamorato, dice che preferisce raccontare i suoi amori e le sue disavventure al pubblico, al sole o alla luna, come usano nelle commedie altri innamorati. Charino stesso ci fa noto che Plauto scrisse la commedia, della quale egli è protagonista, levandola dalla commedia greca di Filemone, intitolata *Emporos.* Il giovine innamorato rappresenta tutto il danno dello stato d' amore e i rimbrotti ch'egli, divenuto un buono a nulla, riceveva dal padre prima di darsi alla mercatura; ma recatosi a Rodi con una nave carica, vi ha fatto buoni affari; se non che, dopo una cena, egli vide una donna della quale non vi era alcuna più bella; e se la comprò per portarsela a casa. Il prologo viene interrotto dall'ar-

(1) Se la *Cistellaria* è posteriore al *Poenulus*, parrebbe quasi un' emenda l' augurio con cui termina il prologo della *Cistellaria:* « Eccovi la storia; voi state sani, vincete per vera virtù, come sinora avete fatto! pigliate in cura gli alleati vostri antichi e recenti! confermate d' aiuti le vostre giuste leggi! disperdete il nome de' ribelli! gloria procacciatevi de' trionfi, talchè ne portine il fio i Cartaginesi che voi avete vinti. »

rivo del servo Acanthione; ma i personaggi scenici *ad exhilarandam caveam*, non cessano di occuparsi del pubblico, e, a un tratto, il servo, che sta per metter fuori una novella che gli par grossa, la fa cascar dall' alto: « Dormientes spectatores metuis ne somno excites? » (*Non temi tu di destare gli spettatori che dormono?*) Alfine egli dice quel che ha veduto; il padre arrivò a bordo, e vide la fanciulla che Charino avea comprata per sè; domandò al servo chi ella fosse; il servo trappolone inventa che fu compra per farne un dono, quasi ancella, alla madre; il vecchio se ne innamora all' istante. La rivalità in amore tra padre e figlio, occorre, come ho già detto, in parecchie commedie antiche, e ritorna nella *Clizia* del Machiavelli; la scena nella quale il vecchio innamorato confessa all' amico la sua debolezza, mi sembra, nella sua brevità, d' una evidenza e comicità insuperabile.

Plauto visse specialmente in contatto col popolo, ed ebbe gusti e costume e linguaggio democratico; Terenzio, educato in casa di nobili, caro ad essi, specialmente a Scipione l'Africano e a Lelio, se ne appropriò per modo il linguaggio, elegante e castigato, che fu pure creduto che alcuna volta essi fossero suoi collaboratori; questo fu specialmente affermato per la commedia degli *Adelfi*. A Plauto s' attribuivano, nel tempo di Gellio, ben cento trenta commedie; ma Varrone glie ne attribuiva sole ventuna; e venti di esse ci sono pervenute; è possibile che Plauto abbia pure dato alla scena senza il suo nome alcune commedie di genere men nobile, e chi sa che al tempo

di Orazio passassero già come plautine alcune commedie di lui, onde il buon gusto del Venosino ne fosse maggiormente ferito; chè, per quanto, come aristocratico, Orazio disdegnasse ogni cosa plebea, non par possibile ch' ei non sentisse la bellezza di alcune delle migliori commedie plautine (il *Trinummo*, per esempio). Ma forse Orazio sperò pure, con un biasimo eccessivo, correggere l' intemperanza della lode concessa a Plauto da Varrone, il quale avea ripetuto un elogio analogo a quello dato da Platone ad Aristofane, cioè « che le Muse, avrebbero parlato con la lingua di Plauto, se avessero dovuto parlar latino. »

> At proavi nostri Plautinos numeros et
> Laudavere sales, minium patienter utrumque
> Ne dicam stulte mirati.

Lo stesso Orazio è più giusto a Plauto, quando indica i varii generi di commedia regolare trattati dai poeti latini:

> Dicitur Afrani toga convenisse Menandro,
> Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi,
> Vincere Coecilius gravitate, Terentius arte.

Un'altra classificazione de' poeti comici latini troviamo ne' versi di Volcatius Sedigitus, ricordati da Aulo Gellio, che, incettator di parole, dava, per suo conto, il primo posto a Plauto: « Plautus homo linguae atque elegantiae in verbis latinae princeps. » Ecco i versi di Volcazio:

> *Coecilio* palmam *Statio* do comico;
> *Plautus* secundus facile exsuperat.

Dein *Naevius*, qui servet, pretio in tertio est.
Si erit quod quarto detur, dabitur *Licinio*.
Post insequi Licinio facio *Atilium*;
In sexto consequetur hos *Terentius*.
Turpilius septimum, *Trabea* octavum obtinet.
Nono loco esse facile facio *Luscium*.
Decimum addo, antiquitatis causa, *Ennium*.

Qui Cecilio Stazio, il comico (che fiorì nel secondo secolo avanti Cristo, e fu della Gallia Cisalpina), dato come autore di quarantacinque commedie, delle quali ci si conservano soltanto alcuni frammenti, e imitatore de' Greci, occupa il primo posto, Terenzio uno degli ultimi.

Fin che durò in Roma la gloria e potenza degli Scipioni, Terenzio grandeggiò fra i poeti comici latini. Chè sebbene egli, morto giovane (1), non abbia potuto scrivere più di sei commedie latine: *L'Andria*, *L'Eunuco*, *L'Autontimorumeno* o *Punitor di sè stesso*, *Gli Adelfi*, *Il Formione* e *L'Ecira*, traduzioni castigate e ridotte di commedie greche, specialmente di Menandro, quelle sei commedie formarono la delizia de' buongustai patrizii; l'intreccio semplice e verosimile, i caratteri veri e sostenuti, l'urbanità del costume, la moralità della favola e delle sentenze, la profonda conoscenza del cuore umano, l'eleganza dello stile, erano già tutti pregi di Menandro; ma ebbe lode Terenzio d'averli saputi rendere in una lingua che pareva quasi ribelle alle grazie, nella lin-

(1) Terenzio morì in età di 33 anni, in Arcadia, nell'anno 159 avanti Cristo.

gua stessa che aveva raccolto le oscenità ed i riboboli plebei di Plauto. Tuttavia fra il *Trinummo* di Plauto e la commedia terenziana, se non fosse in quella una maggior vivacità e potenza comica, propria della natura plautina, non parrebbe che si fosse mutato genere; il *Trinummo*, se Terenzio l'avesse scritto, sarebbe stato la più bella tra le sue commedie; ora essa si può dire invece la più terenziana fra le commedie plautine.

Tra i più illustri mimografi, vogliono essere ricordati Decimo Laberio e Publio Siro, coetanei di Giulio Cesare e di Cicerone; le sentenze di quest'ultimo ci sono conservate; ma esse sono la minor parte di que' *mimi*, genere che Laberio e Publio Siro nobilitarono. Come vuolsi che dai *Mimi* di Sofrone Siracusano, inventore del genere, come opera d'arte, s'inspirasse Platone per fare più elegante il dialogo socratico, così il sentenzioso Seneca fu grande ammiratore de' *mimi* di Publio Siro. Ai *mimi* di Laberio fa pure allusione Orazio nella decima delle sue satire, ma non benevola, poichè egli, censurando le satire di Lucilio, dice che se, per il molto sale che vi si trova, si deve trovar bello il verso di Lucilio, al patto medesimo converrebbe ammirare come bei poemi i mimi di Laberio:

Nam sic
Et Laberi mimos, ut pulchra poemata, mirer.

Seneca amava ne' mimi la parte sentenziosa; Orazio, com'è evidente, ne gustava i sali comici; e tuttavia non li stimava gran chè come opera d'arte.

Tuttavia, fin che si sostenne in quella forma che diedero loro Laberio e Publio Siro, il *mimo*, nonostante il soggetto per lo più lascivo (uno de' mimi di Laberio s'intitolava *Virgo*, come una vecchia Atellana di Novio *Virgo Praegnans;* il titolo indica abbastanza l'argomento del mimo), tentarono pure alcuni nobili ingegni. Si ricordano un *mimo* greco, di Filistione, rappresentato a Roma nel tempo d'Augusto, e che fece ridere assai, intitolandosi pure *L'amante del riso (Philogelôn)*; un mimo *Phasma* (titolo e forse il soggetto stesso del *Phasma* di Menandro e del nostro Dall'Ongaro), di certo Catullo, contemporaneo di Tiberio e di Nerone; i mimografi Latino e Lentulo, contemporanei di Domiziano; Fedro, detto *improbus* dallo stesso Marziale (è probabile ch'egli sia lo stesso non sempre casto favoleggiatore?), Virginio Romano, coetaneo di Plinio Secondo, che dice di lui: « Scripserat Mimijambos argute, venuste, atque in hoc genere eloquentissimus, » Lucio Crassizio, ricordato da Svetonio, Marcello Marullo, citato da Servio.

Il mimo degenerò quindi in *pantomimo*, ove un solo attore, per mezzo della mimica, sosteneva tutte le parti; un attore cantava il soggetto; un tibicine lo accompagnava col suono, intanto che il mimo universale o pantomimo eseguiva, parodiandola spesso, tutta una tragedia antica; ma talora taceva il canto, e non vi era altro che il gesticolare del mimo, al che allude il *saltare solis oculis* di Apuleio. Pare che alcuni di questi pantomimi fossero indecentissimi; le matrone romane, ed alcune imperatrici, ne impazzavano; il pantomimo Paride è chiamato da

Marziale *urbis deliciae* e *Romani decus theatri*. Contro i mimi poi e i pantomimi, in ispecie, s' infiammavano di sdegno i Padri della Chiesa. Si ricorda, tra gli altri, da San Crisostomo, uno spettacolo teatrale in voga specialmente presso gli Orientali di Siria, intitolato *Majuma,* ove si vedevano le fanciulle bagnarsi ignude innanzi al pubblico; gli amori di Leda, di Pasifae e simili si rappresentavano pure dagli attori de' mimi e pantomimi con la più scrupolosa evidenza. Perciò il Concilio di Cartagine scomunicava que' Cristiani che frequentavano il teatro; ma le scomuniche non valsero; il popolo amava troppo gli spettacoli; convenne mutare ordine; la chiesa divenne, in parte, un teatro sacro; ed assunse, in alcun modo, il patronato di usanze che non poteva più distruggere. La leggenda cristiana fece di San Genesio e di Santa Pelagia il patrono e la patronessa degli attori e delle attrici; dicono che il primo fosse un mimo, il quale, dopo aver deriso sulla scena la cerimonia del cristianesimo, fu toccato dalla grazia divina e si convertì al cristianesimo, e morì martire a Roma sotto Diocleziano; che la seconda fosse dapprima la mima Margherita, la quale recatasi per disprezzo nel suo costume teatrale in una chiesa cristiana, intanto che vi predicava San Nonno, fu apostrofata in tal modo dal Santo che n'ebbe tocco il cuore e si fece penitente. La leggenda non è priva di senso, e può offrire a noi un anello di transizione, per mostrare come dalle rovine del teatro pagano, abbia potuto sorgere nel medio evo un teatro cristiano.

PARTE TERZA

TEATRO SACRO CRISTIANO

TEATRO SACRO CRISTIANO

I mimiambi di Publio Siro ci hanno rivelato il più nobile carattere di questo genere di poesia; il giuoco mimico, alternato da sentenze morali, veniva in alcun modo, corretto, temperato, regolato per tal forma, in quello che la licenza sfrenata della sola pantomima poteva permettersi di troppo audace e temerario. La sentenza morale avea già penetrato le tragedie di Euripide (come più tardi quelle del suo imitatore Seneca), e le commedie di Menandro (come quelle del suo, più traduttore che imitatore, Terenzio). Ma nella tragedia e nella commedia, la sentenza non era una cosa da sè; essa faceva parte integrale del dialogo, e spesso lo dominava. Nel *mimiambo*, la sentenza apparì soltanto come intermezzo; così il *cantico* era un intermezzo lirico, destinato a sollevare alquanto la dignità d'un genere rozzo e plebeo. De' padri cristiani alcuni maledissero, senza alcun riguardo, il teatro pagano come luogo di pubblica

corruzione; altri più prudenti, e migliori osservatori, si persuasero che il mondo antico non si poteva distruggere; ne fecero quindi una base per costruirvi il loro nuovo mondo cristiano. Come pertanto si convertirono in riti, in templi cristiani, numerosi riti, numerosi templi pagani, conservando talora gli stessi nomi antichi, perchè fosse meno evidente la violenza che si voleva fare ai primi culti, così alcuni tra i fondatori e divulgatori del cristianesimo si rivolsero ad allettare il popolo ad una nuova forma di spettacoli che si sarebbero dati in chiesa e per la chiesa. La liturgia cristiana, quale si stabilì e si ordinò ne' primi secoli della chiesa, non riuscì altro se non una grande pantomima sacra. Tutto il rituale della Messa, l'antico rituale delle nozze greco-cristiane, il rituale cristiano de' morti, ci fanno assistere ad antiche sacre rappresentazioni, ora mute, ora animate da veri e propri dialoghi, con intermezzi lirici. Come le antiche feste del paganesimo aveano fatto sorgere naturalmente l'antico teatro greco-latino, le prime feste cristiane presero subito l'aspetto ed il carattere di una sacra rappresentazione popolare. Solamente il soggetto era tolto dalla vita di Cristo, anzichè dalla vita di Bacco. La natività e la passione di Gesù Cristo, specialmente, diedero occasione a veri drammi religiosi, de' quali non solo gli uomini di chiesa, ma tutto il popolo erano ad una volta attori e spettatori. Gli usi ancora rimasti in parecchi luoghi d'Italia, di Francia, di Spagna e della Germania meridionale del presepio di Natale e della visita al Santo Sepolcro, sono un resto di usanze che ne' primi secoli del

cristianesimo erano divenute generali e come una parte essenziale del culto. L'origine mitica e religiosa del dramma popolare cristiano è evidente; e il cristianesimo non fece altro propriamente se non che richiamare il dramma greco-romano, divenuto cosa profana, alla sua prima forma religiosa. Mutò il nome del nume, ma il mito della nascita, del trionfo, della morte, della resurrezione di Bacco, si rinnovò in un mistero più augusto, per cui si celebrò la natività, il trionfo, la passione, la risurrezione di Cristo. E *misteri* furono per lo più chiamate le sacre rappresentazioni cristiane; il nome stesso indica chiaramente il loro modo di formazione.

Si tentò di spiegare le sacre rappresentazioni medioevali riferendole alla poesia provenzale: i contrasti, le egloghe, i dialoghi eleganti ed artificiosi di quella letteratura avrebbero fatto risorgere la poesia drammatica; ma recenti studii di dotti orientalisti mostrarono come i Provenzali abbiano tolto assai probabilmente la forma del contrasto dalla poesia araba; e gli Arabi, come i Persiani, possono averlo alla loro volta appreso, se non dalla stessa natura, dai Greci Alessandrini. Noi sappiamo già che in Siracusa, per opera del Greco Sofrone, si svolsero, in una forma letteraria, i primi mimiambi; e, dopo la dimostrazione che ne fece il Magnin (1), non ignoriamo che un mimiambo era pure il piccolo dramma di Teocrito intitolato *Le Siracusane*, che figura tra i suoi idillii; la scena è in Egitto; le

---

(1) *Les origines du Théâtre moderne*. Paris, 1838.

due interlocutrici sono due Siracusane arrivate di fresco ad Alessandria, ove si preparano, nella reggia d'Arsinoe, le feste d'Adone. I dialoghi e le scene mimiche sono interrotte dall'inno in onore di Adone. Anche qui abbiamo un dramma religioso collocato in una viva scena di costumi locali; i Misteri hanno il medesimo carattere che il dramma sacro ebraico d'Ezechiele e il mistero drammatico persiano hanno conservato, e che si riproduce nel dramma liturgico, nella recitazione delle *laude* e della *devozione* cristiana, e, un po' più svolto e ricco di scene profane, nel dramma sacro popolare italiano conosciuto sotto il nome specifico di *sacra rappresentazione* come nelle forme analoghe de' drammi sacri che in Spagna, in Francia ed altrove si svolsero dal dramma liturgico. Vi è qui un seguito non tanto di tradizione letteraria quanto di tradizione popolare; il contrasto provenzale ci offre invece soltanto una forma letteraria. Risalivano pure alla tradizione popolare il dramma o mistero provenzale che tratta *delle Vergini savie e delle fatue*, che si vuole del secolo XII, il dramma provenzale, del secolo XIII, che trattava della *Strage degli Innocenti*, il dramma sacro di *Sant'Agnese* del secolo XIV, il *Ludus Sancti Jacobi* del secolo XV. La Provenza ci offre dunque forse la più antica forma di dramma sacro restaurato; ma non mi pare punto probabile che quando, nel secolo X, la monaca sassone *Hroswitha* di Gandersheim, componeva con lingua classica sei drammi sacri pel suo convento, non fosse già divulgato l'uso ne' conventi delle sacre rappresentazioni, non pure in Germania, ma in

paese cristiano. *Hroswitha* (parola che la monaca stessa traduceva in latino con le parole *clamor validus*) tona veramente, in mezzo alle tenebre del medio evo, con voce alta e solenne; la sua cultura classica, la conoscenza del mondo che mostra, e degli affetti umani, l'ingegno potente ce la fanno apparire come una figura, in mezzo alla barbarie del secolo in cui visse, meravigliosa. Fu già notato dal Magnin, traduttore del teatro di Hroswitha, che nel suo *Callimachus* si trovano scene che fanno pensare al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Ciò che osò Callimaco, avrebbe forse osato anche Romeo; ed Amleto, che discende nella tomba d'Ofelia, non credendo di profanarla, manifesta una potenza d'amore irresistibile, impazzando egli pure nell'adorazione appassionata d'una morta. Ma è strano che sia una donna, una monaca e in un dramma sacro, colei che osò portare sulla scena, nel modo più evidente e più brutale, una passione così erotica; Hroswitha, prima di gridar forte per pietà, dovette gridar forte per amore, o almeno conoscere le rovine che produce nell'animo umano questa grande passione; quasi coetanea di Abelardo ed Eloisa, col *Callimaco* ci mostrò ad evidenza quanta fosse anche in un secolo barbaro la violenza della passione amorosa; se Abelardo, invece di divenire ascetico, fosse morto, l'appassionata Eloisa sarebbe stata capace, nel primo impeto del dolore, nel disordine d'una passione invadente, di stringersi pure a lui morto, come Callimaco alla bella donna da lui amata: noi sappiamo quanto tempo dovesse passare prima che l'innamorata donna francese riuscisse

a domare il tumulto della sua passione amorosa, e ad amare Abelardo soltanto in ispirito; il ritrovare in quel tempo stesso un dramma scritto da una monaca, ove l'amore è rappresentato in tutta la sua prepotenza carnale, è un fenomeno degno dell'attenzione dello storico e del psicologo. Ma, per tornare all'argomento principale del nostro discorso, io ripeto che, se conviene ammirare la monaca Hroswitha come una donna d'altissimo ingegno, che s'inalza sopra il suo tempo, il fatto stesso che nel secolo decimo dell'èra volgare vennero scritti e rappresentati sei drammi sacri di una forma già molto perfezionata, per quanto fosse lo studio che la monaca avea fatta del teatro di Terenzio, non ci permette di supporre che la monaca fosse l'inventrice del dramma claustrale del quale si mostrò cultrice così esperta; e convien credere col Magnin che anche in que'secoli, de'quali non abbiamo documenti, la sacra rappresentazione, nata ne' primi secoli del cristianesimo, per imitazione specialmente de' mimiambi, per sostituirsi ad essi, e richiamare il popolo alla nuova religione, abbia continuato ne' monasteri, nelle chiese, nelle feste religiose cristiane, in alcuna forma svolta dal dramma liturgico, o parallela ad esso. Come, nel medio evo, greco-orientale, il mondo bisantino, servì d'anello fra la tradizione e la tradizione slava ed occidentale, così, ne'primi secoli del cristianesimo, il mondo alessandrino fu anello prezioso fra il mondo pagano greco-orientale e il nuovo mondo cristiano. Gli Alessandrini ed i Bisantini, generalmente così disprezzati, come rappresentanti due età che rispondono ad una deca-

denza morale, artistica e letteraria rispetto al gusto e al sentimento greco, non furono, parmi, stimati abbastanza, come strumenti necessarii di due grandi evoluzioni storiche. Se Roma, con la sua forza plastica, ordinò stabilmente il cristianesimo, Alessandria e Bisanzio lo hanno aiutato potentemente a nascere, comunicandogli gran parte della vita del paganesimo. Quando, pertanto, nel mimiambo di Teocrito, le Greche di Siracusa vanno in Alessandria ad ascoltare il canto in onore d'Adone, e per questa curiosità, dimenticano di preparare il pranzo ai mariti, esse preludiano, in alcun modo, ai misteri cristiani (1) che nasceranno pure in Alessandria, nei quali, alle scene della vita reale, si mescoleranno canti in onore del Dio neonato, del Dio risuscitato. Così l'Egitto, che avea dato luce, con la sua antica sapienza, alla civiltà greca, accese nel faro d'Alessandria il nuovo foco cristiano, che non s'è ancora spento. E nel luogo stesso ove il teatro pagano diede occasione ai padri della Chiesa di più frequenti invettive, germogliò pure il nuovo teatro cristiano; poichè i primi educatori del cristianesimo, vedendo non potersi estirpare con le sole prediche spettacoli pagani popolarissimi, si adoperarono dapprima a tentare con la pompa degli spettacoli religiosi del tempio

---

(1) Ezechiele, ebreo d'Alessandria, che scrisse il più antico mistero che conosciamo, non fu di certo l'inventore di questo nuovo genere di poesia drammatica; egli, invece, dovette trattare in quella forma un soggetto biblico, come i cristiani Alessandrini praticavano con soggetti biblici ed evangelici.

cristiano, e finalmente si risolvettero, come Gregorio Nazianzeno, supposto autore del *Cristo paziente,* a comporre veri ludi scenici, vere sacre rappresentazioni, compilate presso a poco, ma con minor genio, al modo medesimo con cui nel secolo decimo la monaca Hroswitha scrisse i proprii drammi sacri, cioè facendo entrare elementi in un disegno e in una forma derivante dai classici. La monaca Hroswitha studiò specialmente Terenzio; i padri della Chiesa, che scrissero drammi sacri in greco, come Niccola Damasceno (altri vogliono Giovanni Damasceno) (1), autore d'una *Susanna,* Apollinare, Stefano, Basilio Ignazio e il già ricordato Gregorio di Nazianzio (2) studiavano spe-

---

(1) Giovanni Damasceno aveva scritto contro i ludi scenici profani ne' giorni festivi, e invitato invece i Cristiani ad accorrere agli « spettacoli della Chiesa » ove si contempla Gesù Cristo sopra una tavola consacrata, si ascoltano le parole del Vangelo, si gode della presenza dello Spirito Santo, si sente la voce dei Profeti, e l'Inno onde gli angeli esaltano Dio.

(2) A proposito del *Cristo paziente*, ecco quanto, citando pure lo scritto del Doering: *De tragoedia christiana quae inscribitur:* Χριστός πάσχων ne scrive il D'Ancona nel suo ottimo lavoro intitolato: *Origini del teatro in Italia*, Firenze 1877, vol. I, pag. 16: « Un saggio notevole di quest'arte bastarda, che dell'antico si serve a significazione cristiana, l'abbiamo in quel dramma della Passione, *Christus patiens*, da taluni attribuito al Nazianzeno, e che è in tutto composto di versi dei tragici greci, con cori, semicori e perfino pantomime. In esso Maria negli atti e nel linguaggio ritiene assai più della femmina pagana, che non della donna tant'alto locata dal cristianesimo; imprecа colle parole di Ecuba e di Medea e come la nutrice di Fedra agita, nel suo dolore, disegni di

cialmente Euripide e Menandro, ed anzi si valevano talora dei versi del teatro classico greco per ricostruire un nuovo dramma cristiano, presso a poco a quel modo con cui con le pietre dei templi pagani distrutti edificavano nuove chiese cristiane, assai povere artisticamente, ma che ottenevano il loro scopo principalissimo, che era quello d'adunar popolo e di commuoverlo.

Con lo svolgersi e propagarsi del culto cristiano e della leggenda, o per dir meglio, delle leggende cristiane, si fornì quindi un nuovo campo di vita al dramma cristiano; il mondo leggendario cristiano s'allargò a misura che la scena del cristianesimo s'allargava; quindi, nel medio evo, il dramma cristiano potè vivere di suo, e indipendentemente da qualsiasi imitazione classica; il D'Ancona parmi avere ben dimo-

---

suicidio. È naturale; per quanto in un centone possano i versi essere ingegnosamente combinati, tanto da trarli a diversa sentenza, pure non si può interamente toglier loro la primitiva significazione. Oltre alcuni versi presi ad Eschilo e a Licofrone, questo dramma ne contiene non meno di milledugentosettantatre trasportativi più o meno integralmente dalle varie tragedie di Euripide. » Mi pare poco probabile che, avendo l'autore tolto un così gran numero di versi da Euripide, facesse eccezione soltanto per alcuni pochi, togliendoli da Eschilo e da Licofrone; mi parrebbe invece più probabile che ritrovandosi pure in Euripide alcuni versi imitati che hanno riscontro con versi di Eschilo e Licofrone, essi siano stati raccolti dall'autore del *Cristo paziente* in tragedie di Euripide ora perdute, ma che al tempo di Gregorio di Nazianzio o di Tzetze, se Tzetze fu il compilatore del centone drammatico euripideo, si conservavano forse ancora.

strato come il dramma liturgico (emerso esso medesimo dal mondo spettacoloso delle feste religiose pagane) abbia fecondata la *laude* e la *devozione*, già forme evidenti d' un piccolo dramma sacro, e il mistero che s' ampliò ed arricchì nella sacra rappresentazione. Rinviando per questa dimostrazione lo studioso all' opera del dotto professore dell' Ateneo Pisano, e al capitolo relativo che si trova nel secondo volume della *Storia della letteratura italiana* di Adolfo Bartoli, riferirò qui soltanto, dal primo autore, le notizie compendiose ch' egli ci diede intorno allo svolgimento del dramma sacro presso alcune nazioni straniere: « L' Inghilterra ci offre la più antica data sicura di componimenti sacri già diversi dal dramma liturgico, in un passo dello storico Matteo Paris, laddove ci menziona un Goffredo, morto nel 1146 abate di Sant'Albano, ove *quemdam Ludum de Sancta Katarina, que Miracula vulgariter appellamus, fecit*. Ecco dunque, nel mezzo del secolo duodecimo, qualche cosa che il cronista del decimoterzo ragguaglia ai *Miracle-plays* dell' età sua. E già anteriormente, Guglielmo Fitzstephen, nella *Vita di San Tommaso*, notava con compiacenza come Londra *pro spectaculis theatralis, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores: repraesentationes Miracolorum, quae sancti Confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum, quibus claruit constantia Martyrum*. Queste riproduzioni sceniche delle vite e passioni dei Santi segnano infatti, col nome di *Miracoli*, il cominciamento del dramma sacro inglese, differente dalla cerimonia rituale e già, sin dal duodecimo secolo, usavansi dalle maestranze

delle arti, per celebrare con gran festa il nome del loro protettore.

« Nel *Ludus paschalis sive de passione Domini* vediamo largamente mescolarsi fra loro, in Germania, il latino ecclesiastico e l' idioma nazionale fin dal secolo decimoterzo. L' ossatura del dramma è quella stessa dell' Ufficio liturgico, ma la poesia del volgo traduce ed amplifica il sacro testo con invenzioni poetiche, onde un saggio insigne avevasi del secolo antecedente nel *Ludus de adventu et interitu Antichristi.* Se non che, di lì a poco il nuovo linguaggio domina da solo nella *Marienklage,* o *Pianto delle Marie,* che però, essendo un frammento, non esclude interamente il dubbio che abbia fatto parte di un dramma bilingue; laddove interamente tedesco, e non frammentario, è il dramma della Passione, ove il latino serba per sè soltanto le didascalie; e ad esso tengono dietro, nei tempi successivi, altri monumenti consimili, tutti nella favella popolare.

« Dal paese ove la drammatica sacra doveva meglio che altrove ergersi a forma d' arte, e cogli *Autos sacramentales* creare un fecondissimo genere teatrale, scarse sono le notizie innanzi al tempo nel quale fiorì questa foggia di spettacolo. Tuttavia, l'editto di Alfonso X, fa vedere come nel mezzo del XIII secolo, già l' Ufficio liturgico era degenerato per modo, che bisognava richiamarlo alla sua primitiva sincerità e devozione; e ciò fa ragionevolmente argomentare un lungo periodo anteriore, del quale unico testimonio ci resta, in un codice della metà del secolo duodecimo, il *Misterio de los Reyes Magos,* che il dotto

editore Lidforss, vorrebbe ancor più vecchio, specialmente pei caratteri della lingua, d'un centinaio d'anni. Nuove ricerche e nuove scoperte arricchiranno senza dubbio il repertorio, sinora non ricco, dell'antica letteratura drammatica nella Penisola iberica, innanzi a Juan de l'Encina, Gil Vincente e Lucas Fernandez; e pur ammessa l'efficacia speciale che in Spagna, come in Inghilterra, ebbe, per la esplicazione del dramma, l'istituzione della festa del *Corpus Domini* (a. 1263), sempre più porranno in luce le relazioni degli *Autos* colla prisca liturgia del tempio. »

A proposito dell'antico teatro cristiano francese, il D'Ancona, dopo avere ricordato il *Daniel ludus*, di Beauvais, come dramma *semi-liturgico* « ove lo scheletro strutto e scarno dell'Ufficio ecclesiastico si è andato rafforzando di nuovi nervi e nuove polpe, e il rituale si è cangiato in una pompa quasi scenica, » soggiunge: « Ma se tale è il carattere del *Daniele*, e se la notazione musicale già in esso si scosta dalla primitiva semplicità, e ci si rinvengono persino strumenti che accompagnano il canto, solo poche parole vi si trovano in idioma volgare; e niuna traccia ne rinveniamo negli altri due componimenti consimili della *Resurrezione di Lazzaro* e della *Conversione di San Paolo*; e il francese appare soltanto come infarcitura in quelli dovuti alla penna del discepolo di Abelardo. Ma contemporaneo al *Daniele*, cioè della fine del secolo XII, sarebbe, secondo la opinione dei più esperti critici e paleografi, un prezioso frammento, tutto francese, della *Resurrezione del Salvatore*, contenuto in un manoscritto della maggior

Biblioteca parigina (1). - Seguitando le nostre indagini storiche, troviamo pur nel duodecimo secolo un altro dramma sacro in lingua francese: l'*Adamo*, non ha guari scoperto e pubblicato dal Luzarche, dove già sono scomparsi quasi tutti i vestigi dell' Ufficio liturgico, e quelli invece appaiono del Mistero. Poche parole consacrate dall' uso biblico e dalla tradizione ecclesiastica sono tuttavia latine; il resto è in dialetto normanno. Certo fu rappresentato fuor della chiesa, sebbene non lungi molto da essa, anzi appena varcate le sacre porte, nell' atrio o *Paradiso;* ma un rapido cenno che ne daremo, farà vedere come lo svolgimento dei fatti e l' apparato scenico sieno molto lontani dalla forma dei veri drammi liturgici. Nell'*Adamo* abbiamo un primo esempio del nuovo spettacolo teatrale; ancora ricordevole dell' origine ecclesiastica e del carattere devoto, ma già avviato a diventarne sempre più indipendente. » Il Mistero, prosegue il D'Ancona, appare qui « già secolarizzato negli attori, nella lingua e nella forma di spettacolo, sebbene non interamente sciolto da ogni relazione colla liturgia; uscito dalla chiesa, ma non soverchiamente dilungatosene; ricco di pompa e di vestimenta; amante della realtà storica; complicato sempre più nei fatti e negli episodii; prolisso nella dicitura e nei dialoghi; artificioso per nuovi meccanismi; ma pur sempre

(1) JUBINAL, *La Résurrection du Sauveur*, fragment d'un Mystère inédit (Paris, Techener, 1834). — MONTMERQUÉ et MICHEL, *Théâtre français au moyen âge* (Paris, Didot, 1842). — LEROY, *Études sur les Mystères* (Paris, Hachette, 1837).

così ricordevole del suo nascimento, che lo assistervi sia atto di devozione, tanto quanto modo di ricreazione; spettacolo insieme e cerimonia, in che la parola volgare amplifica la lettura liturgica che la precede e questa autentica l'altra, e ambedue fra loro si rischiarano; e il canto che esce dalla chiesa sembra ammonire attori e uditori del principio storico e del significato morale del dramma che sta risorgendo. »

Questa definizione del Mistero francese conviene non pure al francese, ma ad ogni maniera di Misteri di quel tempo, de' quali si trovano traccie presso i Brettoni, presso i Fiamminghi, presso gli Slavi, specialmente Boemi, presso gli Ungheresi e presso altri popoli cristiani. Nella storia letteraria italiana, si fa un gran salto dalla *devozione* alla sacra rappresentazione; ma se è da credersi col D'Ancona che le *sacre rappresentazioni più antiche*, nella forma nella quale pervennero fino a noi, non si possono far risalire al di là dell' anno 1450, parmi cosa lecita e giudiziosa il supporre che parecchie delle sacre rappresentazioni del secolo XV e XVI siano soltanto nuovi rimaneggiamenti di drammi sacri più antichi; nè per esser nate le *Laudi umbre* e le *Devozioni* volgari ne' secoli XIII e XIV, per avere alcune speciali confraternite introdotto e divulgato l'uso di quella forma elementare di dramma spirituale, ne deriva necessariamente che le prime sacre rappresentazioni toscane del secolo XV siansi svolte tutte dalla *devozione*; non rimane escluso che il mistero drammatico siasi svolto talora in Italia, come altrove, direttamente dal dramma liturgico; e neppure che al di fuori del

dramma liturgico, e senza dipendenza da esso, sopra alcune leggende bibliche, evangeliche o tolte dalle vite de' santi, non siasi potuto, in alcun monastero o in occasione d' alcuna festa popolare, rappresentare alcun dramma sacro. Io vo' dire che, mutando in Italia di regione in regione il costume non pure civile, ma ecclesiastico, non è probabile che il dramma sacro siasi svolto in Italia in una forma sola. La rappresentazione sacra popolare, fatta a Padova sul Pra della Valle per la Pasqua del 1243, per celebrare la Passione e la Risurrezione di Gesù Cristo, ha il carattere d' uno spettacolo popolare che aveva probabilmente la sua base in una tradizione molto più antica. La formazione di nuove Confraternite, di nuove Compagnie potè giovare a ravvivare un costume e a farlo più splendido; ma non mi sembra molto verosimile che le Compagnie che ordinavano lo spettacolo scenico l' avessero pure inventato. Così in Firenze la Compagnia di San Giovanni, che mise in voga le sacre rappresentazioni, ne accrebbe, senza dubbio, il numero e lo splendore, ma non può tenersi come prima autrice d' un genere di spettacolo che nelle feste campestri, quantunque meno illustre, doveva già essere molto diffuso. La *Cronaca Friulana* parla pure d' una sacra rappresentazione che si fece nel fine di maggio dell' anno 1298, la quale durò parecchi giorni; una seconda serie di rappresentazioni processionali, che durò tre giorni della *Pentecoste*, si rifece nello stesso luogo, incominciando dalla Creazione d'Adamo e d' Eva, e terminando col Giudizio finale, cantando il Clero ed il Capitolo, pre-

sente il patriarca di Aquileia ed i nobili di Cividale. La rappresentazione fiorentina dell' *Inferno* pel Calendimaggio dell' anno 1304, descrittaci da Giovanni Villani, ed altri indizii, rendono cosa probabile che in Toscana, anche prima che le *Laudi umbre*, e le *Devozioni* vi si propagassero, alimentando maggiormente la sacra rappresentazione, fosse già nell' uso popolare di celebrare alcune solennità religiose, in forma di spettacoli, con pantomima alternata da dialoghi e canti di soggetto sacro. Ma è certo che, a far della sacra rappresentazione toscana quello che essa divenne, cioè quasi un' opera d' arte, dovettero concorrere specialmente le condizioni speciali nelle quali si trovò Firenze nella seconda metà del secolo decimoquinto. Se pur nata, com' è probabile, in una forma analoga a quella in cui ci venne trasmessa, fin dal secolo decimoquarto, la sacra rappresentazione trovò favore e svolgimento solamente, quando i Medici, signori di Firenze, incominciarono a favorirla.

Quelli stessi eleganti Fiorentini che componevano per i mesi di carnevale gli osceni canti carnascialeschi, i quali si cantavano in brigata, e, al primo di maggio, all' uscio delle loro belle, i Maggi inverecondi, per amor di chiasso, di feste, di pompe e di spettacoli, in omaggio al carattere guelfo che la città di Gesù, per rispondere pure all' appello del Savonarola, voleva mantenere, si posero a comporre e a rappresentare innanzi al popolo drammi sacri; di uno di questi, anzi, il *San Giovanni e Paolo*, fu autore lo stesso Lorenzo il Magnifico, già reo dei *Canti Carnascialeschi*, che volle essere per i suoi figli poeta da

quaresima, dopo essere stato, per proprio conto, poeta da carnevale; ma non tutte queste *Sacre rappresentazioni* conservarono più il loro carattere strettamente religioso; il maggior numero di esse accolse anzi parecchi elementi profani, ponendo sulla scena costumi popolari del tempo; e, sotto questo aspetto, la sacra rappresentazione toscana offre un interesse assai più vivo di tutti gli altri drammi sacri. È troppo evidente che essa nacque nel secolo degli umanisti; poichè, se bene non vi si tenga verun conto dell'antichità classica, e il dramma s'accosti sempre alle forme più popolari del linguaggio, lancia non di rado il suo frizzo al clero, di cui mette già in evidenza i vizii. Quantunque si chiami *sacra*, la rappresentazione è ormai opera di laici: poco manca davvero perchè alcune di esse, come per un esempio il *Re Superbo* e il *San Giovanni Gualberto*, diventino veri drammi profani; il clero dovette esser primo ad abbandonarle, come pericolose, per ritornare alla semplicità dell'antico Mistero, alla rigidità del dramma claustrale; perciò sappiamo che Sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, le riprovava. La sacra rappresentazione minacciava di diventar troppo temeraria, perchè la chiesa potesse, per lungo tempo, mantenerle favore; del pericolo tuttavia si accorse soltanto pienamente dopo un secolo, quando, per una gran copia d'esempii, apparve troppo evidente che essa accennava a trasformarsi in dramma profano e satirico; e i Medici granduchi non si diedero alcun pensiero di tener viva una forma di letteratura popolare, che mirava a diventar sempre più libera, e avrebbe, con

molta noia del principato, come già con noia della chiesa, potuto degenerare in una satira politica. Svanita poi, nel fine del secolo decimoquinto e nel secolo decimosesto, la purità ed ingenuità del sentimento religioso, era pure cessato il bisogno spirituale del dramma sacro; per questa ragione, la sacra rappresentazione, a destar maggiore interesse, uscì dall' àmbito ristretto della leggenda ed accolse molte scene singolari e pittoresche della vita fiorentina contemporanea; se avesse potuto fare un passo di più, sarebbe fin d' allora nato in Firenze il dramma popolare che non è nato più; e se, in mezzo al fervore delle sacre rappresentazioni, si fosse educato l' ingegno d' alcun grande poeta che, come Dante, non avesse sdegnato di adoperare le forme volgari per chiamarle ad esprimere la più alta poesia, il dramma shakespeariano avrebbe forse potuto sorgere in Italia un secolo prima che in Inghilterra. Forse il Machiavelli, altrimenti educato e non distolto così presto dalle cure dello Stato, dall'ambizione politica, avrebbe avuto l' ingegno plastico per creare, con elementi popolari, alti tipi drammatici; ma, se l' ingegno gli sarebbe bastato, non gli bastò l' animo, e in ogni modo gli mancò l' occasione; nè giova ora il rimpiangere quello che non ha potuto essere; se io ho rammentato qui il Machiavelli, ciò avviene per due sole ragioni: per indicare cioè, che, alla sacra rappresentazione toscana è mancato soltanto il poeta di genio (1), che trasfor-

(1) Tra i principali autori italiani di sacre rappresentazioni, oltre il citato Lorenzo de' Medici, figurano: Antonia

mandola di dramma cristiano in dramma umano, ne facesse pure una grande opera d'arte, e perchè il Machiavelli restaurando, con la *Mandragora*, in Firenze, in una forma che ci sembra mirabile, la commedia classica antica, ha mostrato la capacità plastica dell'ingegno italiano per una simile trasformazione.

Pulci, Bernardo Pulci, Feo Belcari, Giuliano Dati, Castellano de'Castellani, Alessandro Rosselli, Antonio Araldo, Tommaso Beni, Antonio Benricevuti, Suor Raffaella Sernigi, Giuntino Berti, Mariano Bellandini, Battista Brunelleschi, Bernardo Cungi, ecc. Paolo Emiliani Giudici fu primo in Italia, nella Introduzione alla *Storia del teatro*, ch' egli si proponeva di scrivere, a trattare con una certa larghezza l' argomento delle sacre rappresentazioni; questo argomento fu poi quasi intieramente esaurito nel libro del D' Ancona, e per la parte che concerne le laudi e le dovozioni, dal Monaci e dal Bartoli.

PARTE QUARTA

TEATRO MODERNO

TEATRO ITALIANO

Come già nell' antica Roma, così nella moderna Italia, la tragedia non fu mai cosa popolare, e rimase solamente un componimento letterario, per lo più assai mediocre. Per mezzo della scena tragica, l'ingegno italiano o intese ad imitare l' antica tragedia, in ispecie quella d' Euripide, o, più modestamente ancora, la tragedia romana, che fu detta di Seneca; alcuni de'nostri poeti tragici tentarono soggetti biblici ed introdussero nella tragedia classica alcuni elementi religiosi; altri, sull' esempio dell'Alfieri, rivolsero la tragedia ad uno scopo patrio e civile. Nel secolo decimosesto si tentò, ma senza alcun seguito, il dramma romantico, come, nel secolo passato, la fiaba fantastica; ma nel secolo nostro soltanto, si tentò veramente di liberare la tragedia italiana dal suo paludamento classico, per lasciarla muovere con libertà e arbitrio di trattare ogni nobile soggetto e di scegliere sempre, in prosa od in verso, un linguaggio

conveniente. In tal modo nacquero tra noi il dramma storico nazionale, il dramma leggendario medioevale, l'idillio pastorale, il dramma di soggetto romano, il dramma di soggetto greco, e il dramma di soggetto indiano. Al genere tragico, s'accostano pure il melodramma, che talvolta riuscì una vera e propria tragedia, e il così detto dramma lacrimoso, che preparò poi il così detto odierno dramma sociale, dramma civile, o dramma á tesi, genere ibrido, falso, un vero fungo parassita della scena francese ed italiana, che non ha più l'elevatezza e idealità della tragedia, e non ha la freschezza, la naturalezza, il brio e la vivacità della commedia, per quanto possa esser grande l'ingegno degli autori che lo trattarono.

Toccherò, ora, con la rapidità che il vasto campo che dobbiamo ancora percorrere richiede, di ciascuno di questi generi tragici coltivati in Italia.

Quando Albertino Mussato scrisse in latino la tragedia degli *Ezzelini*, quantunque suo modello scolastico fossero state le fredde e misurate tragedie attribuite a Seneca, sarebbesi detto che la tragedia italiana avrebbe avuto uno splendido avvenire, quando il Mussato avesse stimata degna di nobiltà tragica la lingua del volgo. Poichè, a dispetto della lingua latina, che non era certamente più adatta ad esprimere i sentimenti de' Comuni del secolo decimoterzo risorgenti a libera vita, l'ingegno potente del Mussato vi mise una forza descrittiva ed una passione tale, che lo stampo classico non bastò più a contenerle, ed esse eruppero, a malgrado di esso, in una espressione che non è più convenzionale, penetrata e trasportata da un

sentimento nuovissimo, che dà come un nuovo colore ed una nuova energia alla rinnovata lingua di Seneca.

Il Mussato vuole bensì imitare Seneca, ma la natura del poeta è eschilea; e *Gli Ezzelini* riescono nel loro disegno generale un dramma a larghi tratti, a tinte forti, come sarebbero i *Persiani* di Eschilo. Quantunque il poeta scriva latino, il suo dramma è libero ne' suoi movimenti come una rappresentazione volgare, e i sentimenti del poeta, e quelli del coro, e de' protagonisti, mescolandosi insieme, producono ancora su di noi un effetto grandioso. Il tiranno Ezzelino del Mussato è degno di venir confrontato col Creonte sofocleo, col *Riccardo III* di Shakespeare, col *Luigi XI* di Delavigne, col *Filippo* di Vittorio Alfieri e di Schiller, con l'*Ivan terribile*, del Tolstoi (1). Quando il dramma fu letto agli anziani di Padova dallo stesso autore, essi coronarono vivo il Mussato; il Muratori, il Signorelli, il Giudici, ultimo il Settembrini, gli decretarono, con lode concorde, una vera immortalità; egli mirò a commuovere ed ammaestrare i suoi contemporanei; quantunque ghibellino e disposto quindi naturalmente a benevolenza verso la Casa potente che teneva il vicariato imperiale nell' Italia superiore, odiò la tirannide de-

(1) Ezzelino si crede mandato da Dio a flagello della perversa umanità, e quando fra Luca vuole ch' ei ritragga le mani dall' empia strage, egli domanda al frate: « Forsechè Dio vede dall' alto quello ch' io faccio? perchè egli tarda? Che Dio è desso, perchè egli si prenda maggior cura di me che degli altri? Io credo d' essere dato al mondo per punire i delitti ecc.

gli Ezzelini e la rappresentò al vivo; il nostro teatro tragico incominciò adunque con una potente tragedia civile; quantunque scritta in una lingua dotta, e divisa, secondo il precetto oraziano, in cinque atti, la tragedia del Mussato ci colpisce per la sua vivezza e per la sua singolare struttura. Nel primo atto, il poeta ci rappresenta, per mezzo del prologo, l' origine demoniaca del tiranno; nel secondo atto, il tiranno scopre l' animo suo; nel terzo atto trionfa; nel quarto, intanto che minaccia i Padovani, cade; nel quinto, il popolo si vendica dei patiti oltraggi con l' orrenda strage della famiglia d'Alberico, degno fratello del tiranno, che viene raccontata da un nuncio; e il Coro termina il dramma celebrando il trionfo della giustizia. Largo il modo di concepire l' azione drammatica, ma concitato, quasi irruente il linguaggio; i versi seguenti, per un esempio, ci danno lo strepito di lancie che si spezzano al primo urto d' un nuovo gran tumulto guerresco:

En cur Marchia nobilis
Haec Tarvisana sic fremit!
Signis undique classicis
Clamor bellicus obstrepit:
Exardet furor exercitus,
Gentes e requie trahit;
Cives otia deserunt;
Dirum pax peperit nefas;
Bullit sanguinis impetus,
Et certamina postulat;
Partes crimina detegunt,
Ferrum poscitur urbibus;
Turbat justitiae forum,
Verona venit anxius.

L' *Orfeo* del Poliziano, che alcune storie letterarie danno come primo saggio di tragedia classica, non è nè una vera tragedia, nè un lavoro di genere intieramente classico; classicissima è, senza dubbio, l' ode saffica latina che si fa stranamente cantare ad Orfeo; ma il carattere generale del componimento, fra l' egloga e il dramma pastorale o melodramma mitologico, si direbbe quello d' una cantata drammatica nella quale si adopera pure talora il linguaggio facile delle sacre rappresentazioni volgari. L' esservi trattato un soggetto mitologico, il ditirambo bacchico e molti passi che risentono la mano del letterato studioso di classiche eleganze, ha potuto far credere erroneamente ad alcuno che l' *Orfeo* sia stato un primo modello di tragedia classica regolare; ma oltre che gli eruditi hanno già indicato il nome d'alcuni altri precursori tragici del Poliziano, il vero è che l' *Orfeo* apre la serie de' melodrammi più tosto che delle nostre tragedie classiche.

Al tipo antico s' accosta meglio la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino, ove fin dalla prima scena s' incomincia con un dialogo fra Sofonisba ed Erminia, nel quale la prima narra alla seconda, che dovea ben conoscerla, la storia di Cartagine. Il Trissino imitò, fin dalla prima scena, i tragici greci, ma non troppo opportunamente; poichè, se i primi facevano, talora con poca verosimiglianza, raccontare la genealogia degli Dei e degli eroi, e fatti anteriori al caso tragico che si svolgeva dagli stessi personaggi tragici, sapevano almeno d' avere un uditorio attento, cui la storia mitologica ed eroica nazionale era fa-

migliare e gradita; ma che cosa poteva importare ad un pubblico vicentino, contemporaneo del Trissino, delle vicende di Cartagine anteriori all'azione tragica che il poeta si proponeva di svolgere? Sofonisba dice ad Erminia che essa ricorda gli eventi passati per sfogo del cuore:

> Nè starò di ridir cosa che sai,
> Perchè si sfoga, ragionando, il cuore.

Ma il cuore non avea da far nulla in questi ricordi archeologici. Il Trissino seguì evidentemente il tipo euripideo; e ne imitò pure talora i difetti, rimpinzando il dialogo di sentenze, e mescolando spesso, come altri molti nostri tragici, non escluso il troppo celebrato autore della *Merope*, per far più naturale il discorso, a versi molto solenni altri versi assai triviali. Chi s' attenderebbe di trovare, sul bel principio del primo coro della prima tragedia classicheggiante italiana, questi quattro versi che hanno tutto l' atteggiamento parodiaco?

> Che farò io? debbo chiamar di fuore
> Qualch' una de le serve,
> Che a la nostra Regina entro *rapporte*
> Come la terra è tutta in gran terrore?

e questi altri

> O fuggitiva gioia,
> O speme, sogno de la gente desta,
> Quanto quanto molesta
> Pare a' mortali vostra *dipartenza*;
> Quanto meglio saria viverne senza.
> . . . .
> Ecco un famiglio del Signor, ch' appena
> Può trarre il fiato, e ciò per lunga via,
> O per altro disturbo pur che sia.

La caricatura del linguaggio classico non fu fatta con diverso stile dal Manzoni, quando, col suo componimento parodiaco, *L' ira di Apollo,* egli derise i campioni della poesia mitologica. Il *famiglio* termina il suo racconto della battaglia in cui Siface fu preso, e della propria fuga, e dell' indugio posto nel chiudere la porta e fare alzare i ponti, con un verso quasi esilarante:

E per questa cagion son giunto tardi.

E di tali uscite comico-tragiche è piena la *Sofonisba,* ove il maggior numero de' versi è foggiato al modo semplice e dimesso di quelli che s' incontrano nelle sacre rappresentazioni popolari; nè offenderebbero forse tanto, se non si trovassero, pur troppo, vicini ad altri versi molto pomposi e rettorici.

Il verso sciolto del Trissino manca poi di qualsiasi elegante spezzatura; ed al poeta dovette, il finir sempre il senso col verso, parere una singolar bellezza, poichè troviamo una intiera scena fra Lelio ed il Messo nella quale studiatamente, a imitazione di alcune scene consimili de' tragici greci, ma con evidente caricatura, i due interlocutori riprendono *ben diciotto volte* la parola per recitare ciascuno un solo verso. Presso queste affettazioni di stile, troviamo cose molte ingenue ed alcuni curiosi anacronismi, inesplicabili in un ingegno colto com'era quello del Trissino. Ecco, per un esempio, come il messo annuncia a Lelio le nozze avvenute di Sofonisba con Massinissa:

Allor molti sussurri infra le genti
Nacquer di queste repentine nozze;

E, secondo la mente di ciascuno,
Chi le lodava, e chi lor dava biasmo;
Tal che un trombetta poi con gran fatica
Fece silenzio, e gridò ben tre volte:
Udite, udite, pria che si tacesse.
Ma, racchetato il vulgo, un Sacerdote
Si fece avanti, e disse este parole:
O sommo Giove, e tu del ciel Regina,
Siate contenti di donar favore
A queste belle et onorate nozze,
E concedete ad ambi lor, ch'insieme
Possan godersi in glorïoso stato
Fin a l'ultimo dì de la sua vita,
Lasciando al mondo generosa prole.
Dappoi rivolto a la Regina disse:
Sofonisba Regina, evvi in piacere
Di prender Massinissa per marito,
Massinissa, ch'è qui Re de' Massuli?
Et ella già tutta vermiglia in faccia
Disse con bassa voce esser contenta.
Poi questi dimandò, se Massinissa
Era contento prender Sofonisba
Per legittima sposa. Et e' rispose:
Ch'era contento, con allegra fronte.
E, fattosi a la donna più vicino,
Le pose in dito un prezïoso anello.

Un ufficiale dello stato civile non avrebbe oggi celebrato o descritto un matrimonio in modo diverso. Le parole di Sofonisba che muore, ricordano più d'una volta l'*Alceste* euripidea; pure vi sono nella *Sofonisba* alcuni discorsi pieni di vero sentimento, espressi in una forma, alla quale poco mancherebbe davvero per diventare grandiosa, nella sua semplicità ed ingenuità; e forse pure un poco, a motivo di questa stessa semplicità ed ingenuità, il discorso di Sofo-

nisba a Massinissa perchè la liberi dai Romani, la contesa fra Lelio e Massinissa, decisa, per consiglio di Catone, da Scipione, e il racconto della morte di Sofonisba, sono d' una grande evidenza; un maggior senso della dignità tragica, un maggior vigore nell' espressione poetica, che è spesso assai molle, avrebbero dato a quelle figure una fisonomia più evidente e più luminosa, e confermato al Trissino la gloria d'avere scritta, non tanto la prima tragedia volgare classicheggiante, quanto la prima buona tragedia italiana.

L'*Antigone* classica, pietosa ai cari estinti, inspirò certamente la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai, piena di reminiscenze rettoriche; Alboino è un nuovo Creonte; Rosmunda una nuova Antigone; essa seppellisce il corpo del morto padre, contro il decreto d'Alboino. Anche il Rucellai ricorda ogni tratto i suoi modelli classici, e li copia forse più ancora che non li imiti, ma non tanto che di tempo in tempo il linguaggio popolare non torni a pigliare il sopravvento, il sussiego tragico non diventi grave al poeta fiorentino ed egli non discenda pure, in alcuni dialoghi, al ragionamento famigliare; del che meriterebbe forse lode, se l'effetto generale non riuscisse grottesco, per quella mescolanza e confusione di due generi diversi, già rimproverata dai Greci ad Euripide, ma che ne' suoi imitatori diviene anche più molesta. Ecco un saggio di questo stile dimesso e quasi comico nella *Rosmunda*:

ALBUINO. Questo non m' era ancor venuto 'n mente.
FALISCO. A questo non bisogn' altro pensiero,
Che dargli effetto e preparar le nozze.

ALBUINO. Tu mi consigli dunque ch' io la prenda?
FALISCO. Io ti consiglio, quel che veggio espresso
Recarti utilità, quïete e gloria.
ALBUINO. Son contento eseguire 'l tuo consiglio;
Però, Falisco, prenderai la cura
Di parlar seco, e far quel che bisogna.
FALISCO. Donne, chiamate la Regina vostra,
A cui parlar vorrei
Presto, per ciò che 'l Re mi manda a lei.

Dopo avere esordito, nel primo atto, con un linguaggio altisonante, e con immagini che nessuno s' immaginerebbe potessero affacciarsi alla mente d' una balia de' Gepidi, come appare dai versi che seguono:

.....non creder che l' ombra di Comundo
Curi che 'l corpo suo resti 'nsepolto,
Anzi vuol (s' egli è senso alcun nell' ombra)
Che fuggir tenti nell' antico Regno,
Infra l'Alpi nevose, e 'l gran Danubio,
Che gli Geppidi tuoi circonda e bagna;
Ov' essendo Regina alta ed illustre,
Forse congiungeratti a chi comanda
A' Rifei monti, ed al bel Gange, e al Nilo.

il Rucellai, quasi inconsapevolmente, abbassa il tono negli atti seguenti e finisce per assumere, nel quinto atto, il carattere di un poeta popolare, o, per dir meglio, di un melodrammatico.

Ottennero gran fama nel secolo decimosesto la *Canace* di Sperone Speroni, e l' *Orbecche* di Giovanni Battista Giraldi Cintio.

La prima, come l' *Orfeo* del Poliziano, ha la tessitura d' un melodramma più che di una tragedia; Canace viene quasi a partorire sulla scena, e quindi

muore, per volontà di Eolo suo padre, che da Deiopea avea avuto due gemelli, un maschio ed una femmina, Macareo e Canace, i quali divengono incestuosi. Il soggetto è mitologico, il linguaggio ibrido; ora sostenuto ed eroico, ora lirico; ora drammatico, anzi tragico, ora comico e quasi triviale, pieno di concettini che anticipano il Seicento, di epiteti strani e di antitesi; tuttavia i caratteri di Canace, di Deiopeia, della nutrice, di Eolo, del Ministro e del Consigliere vengono fuori abbastanza spiccati, a quel modo che nelle rappresentazioni popolari, anche a traverso il loro linguaggio artificioso.

Nella *Orbecche* del Giraldi, una delle parti più curiose è il prologo fatto in stile quasi comico, per lodar Ferrara, città illustre con grandi principi, e invitare lo spettatore a trasportarsi in Susa, città di Persia, fra casi orrendi e luttuosi. Le Furie della tragedia del Giraldi recitata in Ferrara, in casa dell' autore, nell'anno 1541, e pubblicata nell'anno medesimo con dedica al duca Ercole d'Este, inspirarono forse le streghe del *Macbeth* di Shakespeare. Orbecche, figlia del re Sulmone, ha sposato Oronte e n' ebbe già due figli, senza che il padre lo sappia; il padre, credendola sempre zitella, vuol darle marito; il padre ne prende tale sdegno, quantunque lo dissimuli innanzi a lei, che uccide Oronte ed i figli, e ne manda la testa e le mani mozzate in dono alla figliuola; questa uccide, per vendetta, da prima il padre e poi sè stessa. E tutta questa tragedia si compie per decreto della Nemesi vendicatrice evocata dall' ombra di Selina, madre di Or-

becche, la quale essendo ancora fanciulla scoprì al padre una tresca amorosa della madre, che il re Sulmone uccise con l' adultero. In questa tragedia i personaggi principali muoiono dunque tutti, come nell' *Amleto* e nel *Macbeth* di Shakespeare. Il verso del Giraldi è povero e fiacco, per lo più dimesso come nelle commedie; ma il congegno delle scene appare assai felice. I discorsi sono prolissi. Il Giraldi manca intieramente d' inspirazione poetica e di forza plastica; e pure la sua tragedia, ch' egli confessa d' aver tentato di scrivere in due mesi, secondo le regole aristoteliche, può dirsi il primo vero modello, *per la sua struttura,* della tragedia classica italiana che si svolse quindi e si nobilitò col Granelli, col Varano, col Maffei, con l'Alfieri, col Monti, col Foscolo e col Niccolini e i loro imitatori. Tuttavia il Giraldi non è neppure egli stesso ancora talmente irretito nell' imitazione classica, che talora non se ne liberi e non ritorni, quasi irresistibilmente, alle forme della rappresentazione popolare. L'*Orbecche* si chiude, nella stampa, con un epilogo della tragedia a chi legge, ove mi paiono notevoli, per la storia della tragedia italiana, i versi seguenti:

> E se forse parrà, ch' io non mi scuopra
> In quell' abito altero in che dovrei,
> Iscusimi la forza dei martirj,
> Che tanto ogni desio d' ornarmi m' hanno
> Tolto, che spesse volte ho avuto invidia
> A le più rozze pastorelle; essendo
> Ne l' umile loro abito riposo,
> Ov' è 'l grave, e real pieno di cure.
> Nè mi dèi men pregiar, perch' io sia nata

Da cosa nuova, e non da istoria antica,
Che chi con occhio dritto il ver riguarda,
Vedrà che, senza alcun biasimo, lece,
Che da nuova materia, e novi nomi
Nasca nova tragedia; nè perch' io
Da gli atti porti il prologo diviso
Debbo biasimo aver, però che i tempi
Ne' quai son nata, e la novità mia,
E qualche altro rispetto occulto, fammi
Meco portarlo; che ben pazzo fora
Colui, il qual per non por cosa in uso,
Che non fusse in costume appo gli antichi.
Lasciasse quel, che 'l loco e 'l tempo chiede
Senza disnor; e s' io non sono in tutto
Simile a quelle antiche, è ch' io son nata
Testè da padre giovane; e non posso
Comparir se non giovane, ma forse
Potrà levare il dispiacer, ch' avrai
Del mio grave dolor, la verde etade.
E che divisa in atti, e 'n scene io sia,
Non pur non deve essermi ascritto a vizio,
Ma mi deve mostrar via più leggiadra.
Che com' un uom sia strano mostro al mondo,
Che non abbia distinte in sè le membra,
Così anch' io istimo, che spiacevol fora
Vedermi in un tutta confusa. E bene
Seneca vide, et i Romani antichi,
Quanto vedesser torto i Greci in questo.

Così quello che mi pare essere stato in Italia il primo vero innovator della tragedia regolare di Seneca, ha pure voluto darci un saggio della sua poetica drammatica.

Nel quadro d' una tragedia classica, il Giraldi volle pure fare entrare un soggetto romantico o cavalleresco, e chiamò ancora tragedia un dramma con

lieto fine. È singolare poi che, come Shakespeare veniva talora a cercar soggetti delle sue commedie nelle storie italiane, il Giraldi trasportasse la scena della sua *Arrenopia* in Scozia ed Irlanda. E chi sa che l'occasione di conoscere, fra gli autori italiani il Giraldi, che non era de' più noti, non sia venuta allo Shakespeare, scrivendo il *Macbeth*, dalla notizia che il Giraldi aveva pure composto una tragedia, ove figurava un Re di Scozia. L'argomento dell'*Arrenopia* è più da commedia che da tragedia. « Arrenopia, figliuola d'Orgito Re di Scozia, piglia, non se ne contentando molto il padre, Astazio Re d'Ibernia per marito. Egli s'innamora della figliuola di Melissa, donna dell'Isola di Mona, e per averla per moglie, commette ad un suo Capitano ch'uccida Arrenopia. Ella viene alla zuffa col Capitano, e ne rimane gravemente ferita, e ne sarebbe rimasa morta, se un Cavaliero, ch'Ipolipso avea nome, Signor di Reba, non la liberava dalle mani del Capitano; e per ritrovarsi Arrenopia senza le chiome, che per una infirmità poco prima le erano state tagliate, è da Ipolipso, non si volendo ella manifestare, creduta un Cavaliero. E perciò, avendola fatta curare della ferita in casa sua, risanata ch'ella è, piglia egli gelosia di Semne sua moglie, e perciò imputando Arrenopia di fellonia, cerca di venir seco a duello, la quale, per starsi sconosciuta, e non si palesar donna, Agnoristo si faceva chiamare. Orgito, padre di Arrenopia, credendo la figliuola morta, move guerra ad Astazio, per far vendetta della ingiuria. Arrenopia, nel maggior furor della guerra, si fa conoscer

viva al padre et al marito, e leva Ipolipso di sospetto, et ella ritorna in grazia al padre, e se ne vive col marito vita felice. »

Da una novella simigliante, Shakespeare avrebbe cavato fuori una commedia del genere del *Tutto è bene quel che finisce bene;* Arrenopia è un' eroina non dissimile dalla bella ed intrepida e fedele innamorata di Beltramo, e dalla *Porzia* che si traveste da uomo nel *Mercante di Venezia*. Intanto non è cosa poco curiosa, per la storia del teatro, il vedere come alcuni decennii prima che Shakespeare scrivesse, un ingegno italiano andava già in traccia di nuovi soggetti drammatici in quella letteratura delle novelle ch' egli medesimo co' suoi *Hecatommithi* aveva contribuito ad arricchire; il Giraldi non era egli stesso un gran poeta, senza dubbio, ma sentì forse istintivamente, senza potersene ancora render bene ragione, come più tardi Carlo Gozzi, la poesia drammatica che avrebbe potuto uscire dalle novelle e dalle fiabe. Manca il soffio del genio alla sua *Arrenopia;* ma non le manca, in vero, altro che questo soffio per parere un dramma shakespeariano; i discorsi son lunghi troppo; il dialogo non è mai vivo e serrato; ma con quelli elementi stessi e vorrei dire con quello stesso intreccio di scene. con quelle stesse figure più animate, Guglielmo Shakespeare avrebbe facilmente avvivato un lavoro drammatico immortale; in ogni modo, mi pare assai probabile che il grande poeta brittanno abbia letto e meditato l'*Arrenopia*, e che siasene poi ricordato nello scrivere alcuni de' suoi drammi più romanzeschi.

La casta Semne, che il marito sospetta d'infedeltà, parla anche, nel dramma del Giraldi, col candore di una Desdemona.

> Tu sai quanto mi sia mai sempre stato
> Caro il marito mio, quanto egli mostro
> Abbia sempre d'amarmi. Ma da poi,
> Che, da la infermità, sorto è Agnoristo,
> Mi si è così cangiato ne le mani
> Egli, per sorte ria, che non mi pare
> Ch'egli quegli mi sia, che mi era dianzi;
> Ch'ove già tutto si mostrava amore
> Verso me, e sopra modo gli era grato
> Il vedermisi innanzi, e lietamente
> Mi accoglica sempre, ch'io gli andava incontra.
> Or volte sono le accoglienze in ire,
> L'amore in odio sì, che la presenza
> Mia gli è via più, che non so dir, nojosa.
> Tal ch'ove, Sofo, io fui la più felice
> Donna, che mai fosse congiunta ad uomo,
> Son la più misera or, la più dolente,
> Che si ritrovi maritata al mondo,
> Non già per colpa mia; che quella fede
> Con cui mi strinsi ad Ipolipso prima,
> Sincera serbat'ho, serbata ho pura,
> Come serbare onesta donna deve,
> E la serberò tale infin ch'io viva,
> Malgrado che se n'abbia la ria sorte,
> Ch'or si mostra ver me tanto malvagia.

In ogni modo, rileggendo ora noi l'*Arrenopia* del Giraldi, dobbiamo persuaderci che la tragedia romantica era già nata in Italia fin dal principio della seconda metà del secolo decimosesto, e ricordarcene. Come fin dai tempi del Signorelli il Cooper Valker accostasse già l'argomento del *Romeo e Giu-*

lietta di Shakespeare alla novella di Giulietta di Luigi da Porto, stampata in Venezia nel 1535, dalla quale lo stesso Luigi Groto trasse nel 1578 il soggetto della sua tragedia *Adriana* (la giovane d'Adria), e Arthur Brooke la sua *Storia tragica di Romeo e Giulietta,* dalla quale, assai probabilmente, Guglielmo Shakespeare tolse quindi il soggetto del suo dramma immortale.

L'Aretino con l' *Orazia* (1), e Ludovico Martelli fiorentino con la *Tullia,* trattarono nel secolo decimosesto la tragedia romana; Cesare de' Cesari scrisse una *Cleopatra;* una *tragedia cittadina* fu detto *Il Soldato* o *La Daria* di Angelo Leonico; e *tragedie cavalleresche* ci appaiono il *Torrismondo* di Torquato Tasso, e il *Tancredi* o la *Gismonda* dell' astigiano Federico Asinari; tragedia storica l'*Antonio Bragadino* di Valerio Fuligni, di Vicenza; tragedie orientali la *Semiramide* di Muzio Manfredi da Cesena, e il biblico *Jefte* di Girolamo Giustiniano, ma senza alcun colore e calore del cielo d' oriente. Il Dolce e il Galladei ritentarono la *Medea;* altri molti trattarono soggetti greci; il conte Pompeo Torelli di Parma, scrisse primo una *Merope,* assai lodata, ove il ti-

---

(1) Vi si trovano già versi seicentistici simili a questi:

> Gli abbracciamenti e i baci sono i frutti
> Che le viscere, il cor, gli spirti e l' alma
> Colgono con le mani affettuose
> Negli orti de la lor benivolenza.

Ma la maggior gloria di questa mediocre tragedia fu quella d' aver forse dato al Corneille l' idea di farne sull' argomento medesimo un' altra tanto più bella.

ranno è fatto parlare così al capitano della sua guardia (1):

> Le leggi e 'l giusto di che tanto parli,
> E per parlarne assai poco ne intendi,
> Non hanno sovra i principi potere,
> Che mal si converrà, s'essi le fanno,
> Ch'essi all'opera lor fosser soggetti.
> Ma quella legge che in diamante saldo
> Scrisse di propria man l'alma natura,
> Sola può dare e varïar gl'imperi.
> Per questa sola tremano i potenti,
> A questa sola ogni gran re s'inchina.
> Ella comanda che colui prevaglia,
> Che di genti, di forza e di consiglio,
> Di stato e di ricchezze gli altri avanzi.
> Che mal si converria che un uom sì degno
> Obedisse a chi men di lui potesse.

---

(1) Non conosco questa tragedia di cui il Signorelli, facilmente iperbolico, disse che « per uguaglianza, nobiltà e grandezza di stile, e per versificazione vince quasi tutte le tragedie del Cinquecento. » Ma io non so qual nobiltà s'abbia a scorgere in versi come questi citati dal Signorelli fra i migliori:

> Promessa si l'avria liberamente
> Ad Anaferne, non l'essendo figlia?
> Ma, quel che importa più, l'Armenia in dote?
> Non si dan regni all'altrui figlie in dote.
> *Oltre di ciò, facea, ridendo, un atto*
> *Che la regina il fa sempre che ride.*
> Nè il vide mai che non scemasse molto
> Il piacer ch'io prendea d'esser con lei
> Rimembrando mia madre....

I versi qui segnati in corsivo, furono poi imitati dal Maffei nella *Merope*:

> O Ismene, nell'aprir la bocca ai detti,
> Fece costui col labbro un cotal atto,
> Che il mio consorte ritornommi in mente

Il *suicidio per amore,* è l'argomento principale dell'*Aminta, favola boschereccia* di Torquato Tasso, come del *Romeo e Giulietta* di Guglielmo Shakespeare; l'*Aminta* è assai lodato nelle nostre storie letterarie; ma esso manca d'ogni verità e calore drammatico; ha qualità notevoli di stile, posto che s'abbia a tollerare nella drammatica uno stile artificioso e lambiccato; ma non riesce in verun modo a commuoverci, non ponendoci innanzi una scena vera e figure vive. Aminta s'uccide credendo morta Silvia; Silvia, udendo la fine di Aminta, parla, come dice il Nuncio,

di modo, che dimostra
D'esser disposta all'ultima partita;

ma, se la condizione reciproca degli amanti è quasi la stessa che ci appare dal dramma shakespeariano, l'espressione de' loro sentimenti, per difetto di svolgimento, è tale che non sembra giustificar punto la disperazione de' loro atti. Nell'*Aminta* poi, più forse che in altri scritti del Tasso, penetra già quel manierismo il quale io non so bene perchè fu detto seicentistico, quando noi sappiamo che prevalse specialmente nella seconda metà del secolo decimosesto, e nel seicento non ebbe altro se non un lungo strascico. Il Tasso era nato nel 1544; il Guarini autore della *tragi-commedia* intitolata: *Il Pastor Fido,* sei anni prima del Tasso, nel 1538. L'*Aminta* fu rappresentato la prima volta in Ferrara nel 1573, e stampato la prima volta a Venezia dall'Aldo il giovane nel 1581; *Il Pastor Fido* nel 1590, e venne rappresentato in Torino in occasione delle nozze del Duca Carlo Ema-

nuele con Caterina d'Austria; vogliono che, nella prima scena del suo dramma pastorale, il Guarini, sotto la figura e ne' discorsi di Carino, abbia raffigurata la propria vita avventurosa; un po' di senso moderno penetra adunque nel congegno artificioso di questa favola pastorale, priva per sè stessa d'ogni verosimiglianza e di un vero interesse drammatico, compensato forse, in quelle solenni rappresentazioni, dallo splendore delle decorazioni, e dall'attrattiva delle melodie che l'accompagnavano. In ogni modo, tuttavia, abbiamo nell'*Aminta* e nel *Pastor Fido* una nobiltà di stile troppo evidente, perchè s'intenda come questi due componimenti, così poveri d'effetti scenici, specialmente per difetto di naturalezza, abbiano potuto serbar tanto nome nella nostra letteratura.

L'abate Maurolico chiamò quasi *pastoralis ecloga*, *I due pellegrini* di Luigi Tansillo, anteriori di un mezzo secolo all'*Aminta*; tragi-commedia s'intitolò la *Cecaria* di Antonio Epicuro, che si stampò fin dall'anno 1526; così l'*Egle*, dramma pastorale di Giambattista Giraldi Cintio è dell'anno 1545; precedettero pure l'*Aminta*, il *Sacrificio* di Agostino Beccari, l'*Aretusa* di Alberto Lollio e *Lo Sfortunato* di Agostino Argenti; ma la gran fama di Torquato Tasso, dopo ch'egli ebbe composto e fatto rappresentare l'*Aminta*, diede maggior voga a questo genere melodrammatico, ch'ebbe quindi numerosi imitatori. Si ricordano specialmente, tra gli altri drammi pastorali della seconda metà del secolo XVI, l'*Alceo* di Antonio Ongaro, quantunque descriva scene spe-

cialmente marinaresche, il *Pentimento amoroso* e *Calisto* di Luigi Groto, *Gl'Intricati* di Alvise Pasqualigo (ove s' introducono uno Spagnuolo e un Bolognese che parlano il loro idioma), *La danza di Venere* di Angelo Ingegneri, l'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti romano, *Il Satiro* dell'Avanzi, la *Diana pietosa* del Borghini, l'*Andromeda* di Domenico Imberti, la *Mirtilla* d' Isabella Andreini, la celebre attrice, la *Flori* di Maddalena Campiglia, l'*Amaranta* del Simonetti, *I sospetti* di Pietro Lupi, *Le Pompe funebri* di Cesare Cremonino, *La disperazione di Sileno, Il Satiro, Il giuoco della cieca, La rappresentazione di anima e di corpo* di Laura Guidiccioni, la *Cintia* di Carlo Neci, *L'amoroso sdegno* di Francesco Bracciolini, la seconda *Semiramide boschereccia* di Muzio Manfredi, ove si tratta delle nozze della gran regina con Mennone, e *Il contrasto amoroso* del medesimo, ove, come nel *Gîta Govinda* indiano di Giaiadeva, ogni gopî o pastorella vuole aver per suo sposo il Dio Krishna, pastore che sceglie poi la ninfa Radhâ, il Manfredi pose in scena un solo pastorello in contrasto con dodici ninfe, delle quali quattro contrastano amorosamente ciascuna per averlo a marito, e il pastorello è vinto alfine da una ninfa chiamata opportunamente Nicea.

Dal dramma pastorale con accompagnamento di musica si svolse il melodramma eroico, e la moderna opera in musica, che trovò cultori già fin dal secolo decimosesto; celebre fra tutti fu Ottavio Rinuccini, autore della *Dafne*, dell'*Euridice* e dell'*Arianna*. Nel secolo decimosettimo, i due generi, il pastorale e

l'eroico, s'alternarono sopra le scene italiane, lasciando oramai poco posto alla semplice e nuda tragedia. Fra le pastorali del secolo decimosettimo acquistò gran fama la *Filli di Sciro* di Guidobaldo de'Bonarelli. « Le curiose avventure di Filli e Tirsi educati fra i Turchi, scrisse già il Signorelli, allontanano dalla favola il languore che suole accompagnare la maggior parte delle pastorali ripiene di fredde, uniformi elegie, senza anima e senza sangue. Vuolsi però notare che gli accidenti di Celia tirano verso di lei l' interesse della favola più di quello che vien concesso ad un episodio. Il lettore s' interessa per essa sin dalla scena terza dell' atto primo, quando la finta Clori gentilmente si lagna della freddezza di lei. »

Fra i cultori del dramma musicale, del melodramma eroico, della cantata per musica, dopo il Rinuccini, si segnalarono, nel secolo decimosettimo, Gabriello Chiabrera, Fulvio Testi, Giulio Rospigliosi, Ottavio Tronsarelli, Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Andrea Moniglia, il Capece, Francesco Lemene, Andrea Perrucci, Matteo Noris, Alessandro Guidi, Francesco Sbarra, Giulio Cesare Sorrentino ed altri più, finchè vennero a dar vera nobiltà al melodramma Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno (1) e Pietro Metastasio nel secolo passato, e nel nostro Felice Romani, il poeta di Vincenzo Bellini, e con

(1) Dello Zeno si ricordano specialmente i melodrammi seguenti: *Lucio Papirio*, *Caio Fabricio*, *Andromaca*, *Merope*, *Mitridate*, *Ifigenia*, *Nitocri*.

varia fortuna, Salvator Cammarano, Pietro Sterbini, Temistocle Solera, Francesco Maria Piave, Carlo Pepoli, Antonio Ghislanzoni, Marcelliano Marcello, Carlo D' Ormeville ed altri assai troppi.

Il nome di Pietro Metastasio è troppo popolare perchè mi occorrano molte parole a rappresentarne i meriti verso la poesia drammatica. Essendosi fatto, tuttavia, un gran merito all'Alfieri, specialmente per avere liberata l'Italia, con le sue tragedie, dal culto d'una poesia stimata molle ed effeminata, quanto fu soverchiamente, in pieno secolo decimottavo, inalzato il nome del Metastasio, tanto egli venne soverchiamente depresso nel nostro. Il Metastasio scriveva melodrammi e non tragedie; se avesse dovuto, come l'Alfieri, scriver tragedie, non avrebbe obbligato così spesso i suoi classici eroi a sdilinquirsi in molli canzonette anacreontiche; l'*Attilio Regolo*, il *Romolo ed Ersilia*, il *Trionfo di Clelia*, il *Temistocle*, l'*Ezio*, l'*Artaserse*, la *Didone*, la *Clemenza di Tito*, il *Catone*, l'*Achille*, il *Ciro*, *Giuseppe riconosciuto*, *La morte di Abele*, la *Semiramide* rivelano pure una singolare potenza rappresentativa. Il poeta melodrammatico fino ai tempi nostri, ne' quali Riccardo Wagner assoggettò nuovamente la musica alla poesia, ossia al dramma, fu uno schiavo delle così dette convenienze sceniche; i Greci creavano il teatro pel dramma; mutando il dramma mutava la scena; la poesia dovea dominare la musica. Il Metastasio, nel secolo passato, come nel nostro Felice Romani, non ebbe a creare il genere melodrammatico, ma solamente a farlo più elegante, più nobile, più attraente.

Il melodramma del Metastasio è così ben preparato per la musica che riuscì esso stesso una musica; ed è tutto merito del poeta, pieno di sentimenti gentili e di nobili pensieri, ch'egli abbia voluto e saputo valersi tanto spesso della strofa lirica per chiudervi dentro e cesellarvi un' idea morale. La canzonetta era la parte del melodramma che dovea riuscire più facile a ricordarsi e più popolare; egli seppe trar partito di questo carattere di maggior popolarità, perchè potesse servire ad esprimere alcun sentimento virtuoso. Lodiamo dunque l'Alfieri, che, dominato da un alto concetto civile, volle far più robusto il verso tragico, e valersene come d'un mezzo per crescere forza e dignità al carattere italiano; ma non disprezziamo, anzi ammiriamo il Metastasio, il quale, pur coltivando un genere diverso di poesia più lirico che drammatico, e mostrando di quanta grazia e facilità fosse capace la nostra lingua poetica, immaginò ancora di adoperare quelle sue canzonette, così facili a recitarsi, così difficili, per chi non conosce l'arte, a comporsi, a strumento di pubblica educazione. Se gli eroi del Metastasio non hanno sempre il verbo robusto, la loro devozione alla virtù e al dovere è tanta, che se ci appaiono molli al di fuori, noi sentiamo pure la loro forza interiore; di maniera che, nella educazione de' nostri giovanetti, qualche buon effetto lo hanno prodotto anch'essi, non già per ammollire, come fu detto, la tempra italiana, ma anzi per richiamarla talora a sentimenti virtuosi i quali furono sempre i primi e sono i necessarii alimentatori di ogni grande virtù

cittadina. Alcune canzonette, poi, hanno esse stesse movimento drammatico; questa, per un esempio, nell'*Artaserse*, ove il giovine re, dopo d'avere dato ordine di uccidere il fratello Dario, dovendo giudicare l'amico Arbace, accusato dell'uccisione di Serse, esprime i suoi dubbii tormentosi:

> Risolverò; ma con qual core, oh Dio!
> Deh respirar lasciatemi
> Qualche momento in pace!
> Capace di risolvere
> La mia ragion non è.
> Mi trovo in un istante
> Giudice, amico, amante,
> E delinquente, e Re.

Il carattere di Arbace, nell'*Artaserse*, è nobilissimo, e il re Artaserse è degno d'avere al suo fianco un tale eroe, in grazia del quale perdona i delitti di Artabano; onde il coro termina con questa sentenza:

> Giusto Re, la Persia adora
> La clemenza assisa in trono,
> Quando premia col perdono
> D'un Eroe la fedeltà.
> La giustizia è bella allora
> Che compagna ha la pietà.

Il melodramma del Metastasio è una continua *morale en action*, e, si dica quel che si vuole, ma, a gloria del sesso gentile che si deliziò sempre nella lettura dei drammi del Metastasio, una delle sue più grandi attrattive è la bontà che dentro vi spira, è la bellezza ideale di molti personaggi metastasiani; l'armonia della lingua, la bellezza dei versi, la

grazia d'alcune canzonette contribuirono assai a far leggere, esempio unico, i melodrammi di Metastasio anche dopo rappresentati; ma il maggior interesse lo desta sempre il modo simpatico con cui il soggetto è trattato; e la speranza di trovarvi glorificata, premiata, trionfante la virtù. Nessuno ha dimostrato con maggiore evidenza del Metastasio, fra gli Italiani, e dello Schiller, fra gli stranieri, come la bontà sia essa pure un potente aiuto al conseguimento della bellezza. Non cerchiamo dunque nel melodramma i nervi della tragedia alfieriana; ma ammiriamo un poeta melodrammatico come il Metastasio, che non solo ci seduce con la musica delle parole, ma più ancora, se pure enfaticamente espressa, con la grandezza de' sentimenti; quando per l'onomastico dell'imperatore Carlo III, l'imperatrice Elisabetta faceva, nell'anno 1731, rappresentare nel teatro di Corte a Vienna l'*Adriano in Siria* del Metastasio, ove figura un principe che sta per essere infedele alla sua consorte per correre dietro a un nuovo grande amore e finisce col trionfo di sè stesso, chi sa ch'ei non mirasse pure a fare una certa impressione sull'animo del suo augusto spettatore? In ogni modo, il poeta Cesareo aveva un suo modo particolare di corteggiare i principi; li corteggiava educandoli. Quando Emirena si dispone già a sacrificarsi per salvare il padre, Farnaspe vuol sacrificarsi per salvare il proprio signore, e Sabina, per dare la pace dell'animo all'augusto suo Adriano, vuol già ripartire per Roma, abbandonandolo a' suoi amori, lo sposo imperiale esclama:

Fermati. Oh grande!
Oh generosa! oh degna
Di mille imperi! ah, quale eccesso è questo
D'inaudita virtù! Tutti volete
Dunque farmi arrossir? Fedel vassallo,
Tu la sposa mi cedi,
A favor del tuo Re! Figlia pietosa,
Sacrifichi te stessa
Tu per il padre tuo! Tradita amante,
Non pensi tu, che al mio riposo! ed io
Io sol fra tanti forti
Il debole sarò? Nè mi nascondo
Per vergogna a' viventi? e siedo in trono?
E dò leggi alla Terra? Ah no. Facciamo
Tutti felici. Al Re de' Parti io dono
E regno e libertà; rendo a Farnaspe
La sua bella Emirena; Aquilio assolvo
D' ogni fallo commesso;
E a te, degno di te, rendo me stesso.

È fiacchezza questa? Certo il più grave errore che i critici abbiano commesso fu quello di mettere a riscontro l'Alfieri, che scrive tragedie con un pugnale, e il Metastasio, che scrive melodrammi per offrire, con l'aiuto della musica, un trattenimento poetico, al pubblico che lo volea spettacoloso; l'ufficio loro è intieramente diverso; ma pure merita gran lode il Metastasio perchè, potendo soltanto divertire, non se ne appagò, e volle pure rivolgere il divertimento del teatro a un fine morale, che non dovea sfuggire, in ogni modo, all'attenzione de' suoi principi protettori, i quali furono forse rappresentati dal Metastasio in iscena più spesso che non siasi fin qui immaginato; chi sa, per un esempio, che il Meta-

stasio non rispondesse ai sentimenti dell'imperatrice Elisabetta, quando nel *Demetrio* fa dire alla Regina di Siria Cleonice, queste parole:

. . . . Soffri
Che da quel soglio, ove richiesta ascesi,
Volontaria discenda. Almen privata
Disporrò del cor mio. Volger gli affetti
Almen potrò dove più il genio inclina;
Ed allor crederò d'esser Regina.
Se libera non sono,
Se ho da servir nel trono,
Non curo di regnar,
L'Impero io sdegno.
A chi servendo impera
La servitude è vera,
È finto il regno.

Noi sappiamo di certo che il *Sogno di Scipione*, rappresentato a Vienna nel 1735, era allusivo alle sfortunate campagne delle armi austriache; ma, anche negli altri melodrammi del Metastasio, alcun diligente ed arguto critico nostro od austriaco potrebbe trovare allusioni alla storia del tempo, e specialmente ai casi e sentimenti della famiglia imperiale. Non so che il Metastasio sia mai stato studiato sotto questo curioso aspetto, e mi piacerebbe che lo fosse; parmi che l'importanza educativa dell'opera sua, nell'apparenza così leggera e vana, dovrebbe diventare intieramente palese. Ecco intanto in qual modo il Metastasio fa parlar l'ombra di Publio Scipione:

. . . . Quelle che vedi
Lucide eterne sedi

Serbansi al merto; e la più bella è questa,
In cui vive con me qualunque in Terra
La patria amò, qualunque offrì pietoso
Al pubblico riposo i giorni sui,
Chi sparse il sangue a benefizio altrui.
Se vuoi che te raccolgano
Questi soggiorni un dì,
Degli avi tuoi rammentati,
Non ti scordar di me.
Mai non cessò di vivere
Chi, come noi, morì;
Non meritò di nascere,
Chi vive sol per sè.

Così si piangono dal Metastasio i morti per la patria e s'inspira nell'animo de' superstiti l'amore del sacrificio; e la Costanza, con alcuni bei versi, e con una felice immagine, esalta la propria forza:

Biancheggia in mar lo scoglio,
Par che vacilli, e pare
Che lo sommerga il mare
Fatto maggior di sè;
Ma dura a tanto orgoglio
Quel combattuto sasso;
E 'l mar tranquillo e basso
Poi gli lambisce il piè.

Ed a me par questa bella, buona ed efficace poesia. Scipione è tentato dalla Fortuna, ma sceglie la Costanza; la Fortuna impreca allora contro l' eroe:

E ben, provami avversa. Olà, venite,
Orribili disastri, atre sventure,
Ministre del mio sdegno,
Quell' audace opprimete; io vel consegno.

Scipione è avvolto nel turbine, e dice:

> Stelle, che fia? Qual sanguinosa luce!
> Che nembi! che tempeste!
> Che tenebre son queste! Ah qual rimbomba
> Per le sconvolte sfere
> Terribile fragor! Cento saette
> Mi striscian fra le chiome: e par che tutto
> Vada sossopra il ciel. No, non pavento,
> Empia Fortuna, invan minacci, invano,
> Perfida, ingiusta Dea.... Ma chi mi scuote?
> Con chi parlo? Ove son? Di Massinissa
> Questo è pure il soggiorno! E Publio? E il padre?
> E gli astri? e'l ciel? Tutto sparì. Fu sogno
> Tutto ciò ch'io mirai? No, la Costanza
> Sogno non fu; meco rimase. Io sento
> Il Nume suo, che mi riempie il petto.
> V'intendo, amici Dei; l'augurio accetto.

E questo a me sembra pure un bell'avviamento a convertire il dramma lirico in dramma civile. Singolare, dunque, la sorte toccata a questo splendido ingegno poetico italiano di passar quasi, nelle storie letterarie, per un corruttore di costumi, come un rammollitore del carattere italiano, quando non vi è forse dramma di lui ove non si onori alcuna virtù: il sentimento patrio, poi, nessuno l'ha sentito ed espresso nel secolo passato più affettuosamente e con maggior frequenza del Metastasio. Mi parrebbe dunque conveniente che rileggessimo i drammi del Metastasio scevri di pregiudizii letterarii; quantunque ad alcuni di essi poco manchi per riuscire vere e belle tragedie, il Metastasio non pretese punto di aver composte tragedie; invitato a compor melo-

drammi, volle darci con essi assai più di quello che si sarebbe aspettato di ritrovarvi; è strano adunque che siasi voluto e che si persista ancora sempre a giudicare il Metastasio, non già come un grande e incomparabile poeta melodrammatico, ma come tale che abbassò la dignità del coturno, invadendo la scena tragica con canzonette amorose. L'amore ha sicuramente gran parte ne' melodrammi metastasiani, come in tutti i melodrammi; ma esso non è solo, come ne'drammi pastorali; il Metastasio vi fece pure trionfare la passione per la gloria, la fedeltà, la generosità, l'amor patrio, ed ogni altro buon sentimento; si poteva aspettar di più da un poeta chiamato anacreontico e cesareo? Le due scene che lo studioso troverà nel *Florilegio* tolte dal *Temistocle* e dall'*Attilio Regolo* servono intanto a mostrare come non sarebbero mancate al Metastasio le principali qualità tragiche, e specialmente la forza, ov'egli si fosse proposto di scrivere vere e proprie tragedie.

Intanto che la leggenda cristiana avea quasi intieramente cessato d'alimentare la sacra rappresentazione, che la commedia erudita, o sia imitata dagli antichi, aveva ceduto il campo alla commedia dell'arte, che il dramma pastorale s'era trasformato in melodramma eroico, per opera del Metastasio, arrivato ad una eccellenza insuperabile, che il Giraldi avea già tentato di trasformare la novella in dramma romantico, che Carlo Gozzi trasformava in dramma fantastico la fiaba o novellina popolare, la tragedia classicheggiante italiana, conformandosi ai

precetti aristotelici ed oraziani, sopra l'esempio dei tragici francesi Racine e Corneille, acquistava nuovo lustro e nuova dignità per opera specialmente di Pier Jacopo Martello, del padre Granelli, di Antonio Conti, del duca Varano, del marchese Maffei, e finalmente del conte Vittorio Alfieri, che non pago di imitare lo stile classico, volle servirsene come d'uno stilo per colpire sulla scena ogni forma di tirannide; la tirannide viziosa nella *Virginia,* nell'*Oreste,* nella *Congiura de' Pazzi,* nel *Bruto Primo,* la tirannide sacerdotale nel *Saul,* la tirannide domestica e politica nell'*Antigone* e nel *Filippo*, e così di seguito, ma sempre congiunta con molta ipocrisia.

Il Martello volle imitare i Francesi con l'*Ifigenia in Tauris*, imitata da quella di Euripide, introducendo sulla scena tragica il verso detto alessandrino, rimato ad imitazione de' Francesi, onde fu poi detto, in suo onore, Martelliano; ma fu maggior gloria del Martello l'avere, parodiando nel *Femia sentenziato*, il Maffei, autore della *Merope* (*Femia* è l'anagramma del nome *Mafei*) reso così latinamente elegante il verso sciolto italiano da tentare quindi il Parini ad imitarlo nel *Giorno* (1). Il *Femia* fu tuttavia ben presto dimenticato e la *Merope* invece rimase celebratissima. Il *Cresfonte* di Euripide avea dato il soggetto; ma la forza dell'amor materno nella *Merope* del Maffei

(1) Questo singolar punto di storia letteraria, già toccato dai biografi e critici del Parini, fu ampiamente e argutamente dimostrato da Domenico Gnoli in un suo bell'articolo pubblicato nella *Nuova Antologia.*

è resa con una evidenza trionfale. È nota la questione oziosa che si sollevò tra i letterati del secolo passato sopra la relativa eccellenza delle tre *Meropi* giudicate come tre capolavori: quella del Maffei, quella del Voltaire e quella dell'Alfieri; al secolo nostro esse paiono invece tutte tre opera molto artificiosa; e si dura specialmente fatica a comprendere come per la sola *Merope*, la quale, a malgrado di qualche passo elegante ed affettuoso, appare lavoro assai rettorico, pieno di stento e talvolta puerile e volgarissimo, potesse il marchese Maffei conseguir tanta fama nel suo tempo.

Il Martello aveva, a scopo di vendetta personale, nel *Femia*, deriso il tragico Maffei; ma è cosa poco nota o dimenticata, che fin dalla prima metà del secolo passato un patrizio veneziano, mirando specialmente a parodiare l'*Ulisse il giovane* dell'abate Lazzarini e a deridere la passione per le tragedie, scrisse una *arcisopratragichissima commedia* intitolata *Rutzvanscad il giovane*, ove egli imitò specialmente lo stile melodrammatico del Lazzarini, e volle in particolar modo, come cattolico, condannare l'uso divenuto abuso, di popolare di Greci la scena tragica italiana. Lo fa intendere l'autore stesso nella sua prefazione. « Così vedrai quivi entro bizzarramente cangiati i fulmini attribuiti da' poeti alla favolosa deità di Giove, in fantasie curiosissime, che non men contribuiscono in una graziosa forma al piacere di chi legge, che allo scredito delle menzogne de' Greci. » La scena si figura nella Nuova Zembla, ove regna il gran Rutzvanscad:

. . . . dell' Equinozio
E della bionda Primavera figlio
(Perchè il costume antico vuol che tragga
L'origine ogni eroe dall'alte sfere).

Fin dalla prima scena si deride l'abuso dei monologhi, e la forzata ricerca dell' unità di tempo nella tragedia classicheggiante:

Ahi! qual lui rivedrà l'affitta madre?
Ahi! quante stragi e quante cose orrende
Ch'io taccio, perchè ancora
Gente in piazza non v'è; benchè non abbia
Tanti riguardi il tragico poeta.
. . . .
Certo io partir volea; ma trattenuta
Da un tragico poeta che asserimmi
Esser uso e dover che l'Indovina
Sempre intervenga alle funeste cose,
Mio malgrado m'arresto. Ed ecco s'apre
Sul primo albor del dì l'infausta reggia;
Poichè se gli accidenti
Della casa real restringer deve
Dell'ore ventiquattro il breve spazio,
Convien, Numi del ciel, che occulto istinto
Faccia di buon mattin che il re si levi.

La parodia non è sempre così felice; alcuna volta diviene anzi grossolana e plebea, e però fallisce il suo scopo; termina poi con l'apparato d'una battaglia tragica, della quale lo spettatore non può conoscer l'esito per la ragione che dice il suggeritore:

Uditori, m'accorgo che aspettate
Che nuova della pugna alcun vi porti.
Ma l'aspettate invan; son tutti morti.

Come si vede bene, siamo innanzi ad una celia; ma quella celia fece forse sorridere il buon genio del giovine Manzoni, il quale dovea poi rompere in Italia lo stampo della tragedia classicheggiante per darci una nuova tragedia nazionale più umana e più vera.

Ebbero lode nel secolo passato l'Abate Saverio Bettinelli pel suo *Serse,* Alfonso Varano per un *Demetrio,* il gesuita Giovanni Granelli per un *Dione Siracusano;* ma del Varano si ricorda specialmente il *Giovanni di Giscala,* del Granelli il *Sedecia,* dopo l'esempio del Racine, la scena biblica avendo pure tentato spesso l'ingegno italiano; ma nell'una e nell'altra tragedia, se il soggetto è biblico, non vi si sente punto l'afflato orientale, quell'afflato che spira invece felicemente in parecchie scene del *Saul* di Vittorio Alfieri.

In conclusione, fino a Vittorio Alfieri la tragedia italiana fu assai umile e povera cosa; l'Alfieri le diede nervi e la rivestì di ferro, e la lanciò come una formidabile guerriera a dar battaglia; i suoi tiranni parvero eccessivi, e prestarono quindi un poco alla caricatura; ma era necessario che apparissero tali per colpire la immaginazione popolare degli Italiani non troppo facile ad accendersi. Lo studio della brevità, della concisione nel dialogo, parve soverchio e contrario ad ogni naturalezza, e creò poi per le scimmie una nuova rettorica laconica od alfieriana, che apparve molto ridicola negli imitatori, quanto era, invece, rispettabile, ed uno de' maggiori elementi della sua forza ed originalità, nell'Alfieri.

Se l'*Oreste* dell'Alfieri, che ha le furie addosso prima d'aver commesso il matricidio, e, per quanto applau-

dito sulle scene pe' suoi furori, ci dà l'aspetto d'un pazzo, ch'è l'opposto dell'*Amleto* shakespeariano, poichè Oreste troverebbe buone tutte le occasioni per vendicare il padre, ad Amleto nessuna occasione sembra sufficiente; se la *Mirra,* tragedia di maniera, riuscì mostruosa, *Filippo II, Saul, Timoleone, Virginio* e l'*Antigone* d'Alfieri grandeggiano ancora innanzi a noi come alte figure tragiche, piene di dignità e capaci sempre di educare ne' giovani spettatori e lettori sentimenti virili. L'Alfieri, poi, è tanto più grande agli occhi nostri in quanto, solo innanzi al suo tempo, non seconda un sentimento nazionale, ma, con la forza del suo ingegno, lo crea. Nelle sue tragedie egli tocca, per lo più, una corda sola, ma con pollice sempre vigoroso. Egli seguì piuttosto il tipo classico che il romantico nelle sue tragedie, ma per produrre poi egli stesso un genere nuovo che non può essere chiamato altrimenti che alfieriano. Gli appartiene in proprio, è suo esclusivamente; e Ugo Foscolo, i due Pindemonti, Vincenzo Monti, Francesco Benedetti, l'abate Scevola, Cesare Della Valle, Giambattista Niccolini, Carlo Marenco, Silvio Pellico, Felice Bellotti, Antonio Somma, Antonio Gazzoletti, Giulio Carcano, Paolo Giacometti, in quanto si proposero imitarlo, fallirono alla prova; chè l'Alfieri non s'imita; ma, in quanto, tenendo conto della necessità di conservare alla tragedia uno stile robusto, rivelano poi alcuna nuova attitudine del loro felice ingegno o si tracciano essi stessi una nuova via, ed esprimono, per mezzo di una tragedia più ampia, nuovi sentimenti nazionali ed umani, creano

essi stessi una nuova forma più simpatica di tragedia italiana.

Il Monti pose egli pure in scena un'ombra di mondo romano nel *Caio Gracco:* e nel *Galeotto Manfredi,* come il Foscolo nella *Ricciarda,* tentò, prima del Manzoni, di fare entrare sentimenti domestici in un dramma storico nazionale; ma il Manzoni riuscì, col *Conte di Carmagnola* e con l'*Adelchi,* a far cosa molto più perfetta e più alta; non s'appagò di svolgere con naturalezza in un dialogo semplice e vivo, un'azione drammatica importante; volle pure, per quello svolgimento, col mezzo de' cori, destare il sentimento nazionale degli Italiani. Nel tempo nostro, con quella libertà che era stata introdotta sulla scena dal dramma romantico, fu ritentato da chi scrive il dramma romano in tre tragedie intitolate: *La morte di Catone, Romolo, Romolo Augustolo;* con molta verità da Luigi Castellazzo nel *Tiberio;* con dottrina da Vittorio Salmini nel *Cetego;* con grande forza e maggiore fortuna da Pietro Cossa autore di un *Nerone,* di una *Messalina* e di una *Cleopatra;* fu iniziato con grazia e messo in voga da Giuseppe Giacosa e da Leopoldo Marenco il dramma leggendario medioevale; con sentimento felice dell'arte antica Francesco Dall'Ongaro, Felice Cavallotti e Riccardo Castelvecchio risuscitarono la scena del mondo greco. Chi scrive, poi, trovando espressi nell'epopea e nelle leggende indiane i più alti sentimenti umani, assai prossimi ai nostri sentimenti più magnanimi e più gentili, studiando pure il modo con cui lo Shakespeare in Europa, Kalidâsa nell'India evocarono già dalle

antiche leggende nuovi drammi appassionati, compose quattro drammi di soggetto indiano, cioè una trilogia drammatica intitolata *Il Re Nala,* un dramma intitolato *La Morte di Dasaratha*, un mistero drammatico che s' intitola *Mayâ*, un idillio drammatico dal titolo *Savitrî*. Ebbe i suoi robusti imitatori poi fra i tragici del nostro secolo, tra gli altri, il Niccolini, seguito specialmente dai toscani Ermolao Rubieri, Giuseppe Pieri, Napoleone Giotti, Stanislao Morelli, autore di un *Arduino,* da Filippo Zamboni, che col poema drammatico *Roma nel mille* ravvivò i ricordi gloriosi dell'*Arnaldo*, che avea già valso, innanzi all' anno 1848, quanto una battaglia incruenta, ma al papato ed alla tirannide egualmente disastrosa, dal napoletano D' Aguillo, ora già dimenticato, da Filippo Barattani ed alcuni altri che modellarono più o manco la nuova tragedia italiana sullo stampo Niccoliniano, ossia sopra la tragedia Alfieriana allargata con tirate patriottiche, alcune delle quali riuscirono veramente eloquenti, tutte insieme pur creando una nuova rettorica che ci lascia freddi ora ch'essa non ha più riscontro ne' sentimenti che l'avevano fatta sembrare opportuna. A queste forme più larghe di tragedia italiana corrispose pure nell' età nostra, dal 1830 in qua, il dramma storico in prosa; e in questo nuovo campo acquistarono specialmente fama Giuseppe Revere, Francesco Dall' Ongaro come autore del *Fornaretto*, Giacinto Battaglia, Michele Cuciniello, Giovanni Sabbatini, Felice Govean, Filippo De Boni, Riccardo Ceroni, Leone Fortis, Gaetano Gattinelli, Domenico Galati, Mariano Aureli,

autori i due penultimi d'un *Milton,* l'ultimo di un *Cromwell* assai pregiato, ed altri più. Ma il dramma lacrimoso in prosa era già nato per opera di Alessandro Pepoli, che fu pure lodato autor di tragedie, e specialmente di Cammillo Federici (1) fin dal secolo passato; nel tempo stesso in cui Carlo Gozzi creava con la fiaba il dramma fantastico, imitato quindi da Giuseppe Foppa, e l'abate Pietro Chiari, col *Koulican*, con le *Sorelle Cinesi* e con altre fole, tentava la commedia romanzesca, valendosi per lo più del verso martelliano.

Le fiabe del Gozzi furono certamente un avvenimento molto singolare nella nostra letteratura del secolo passato. Quel mondo fantastico che lo Shakespeare, rappresentando le nozze di Oberon con Titania, avea già evocato nel *Sogno di una notte d'estate*, valendosi di un folletto molto umoristico, che ha cura di creare, con malizia, ogni maniera d'illusioni, giovò al Gozzi qual mezzo scenico per allettare il popolo a venire in teatro e sfatarlo sopra i meriti del Goldoni. Ce lo dice egli stesso nel commento al Prologo del Scenario delle *Tre Melarance:* « Nella scelta di questo primo argomento, ch'è tratto dalla più vile tra le fole che si narrano a' ragazzi, e nella bassezza de' dialoghi, e della condotta, e de' caratteri, palesemente con artifizio avviliti, pretesi di porre

---

(1) Il Signorelli faceva questa singolare distinzione fra le numerose commedie del Federici: « Alcune sono *lacrimanti*, alcuna *tragica,* altre ripiene di *apparenze alla spagnuola,* varie *romanzesche,* e molte *comiche.* »

scherzevolmente in ridicolo *Il Campiello, Le Massere, Le Barufje Chiozzotte* e molte altre plebee e trivialissime opere del signor Goldoni. » In conclusione, il Gozzi, ci pensasse o no, ritornò, qual mezzo d'effetto scenico, alla forma della commedia satirica aristofanesca, nella quale, col mezzo di *uccelli,* di *vespe,* di *rane,* di *nuvole* e di altre figure parlanti del mondo fantastico, si assalivano poi con satira violenta e personale alcuni cittadini ateniesi. Pel Gozzi, da principio, come per Aristofane, la fiaba era solamente una macchina fantastica che dovea fermar l'attenzione del popolo, tenerlo più attento ed obbligarlo quindi ad indovinare il segreto intendimento satirico del poeta; ma, a poco a poco, lo stesso Gozzi avea dovuto accorgersi che quello che egli stimava solamente un mezzo scenico, poteva divenire un vero e proprio dramma pieno d'attrattiva; e l'onesto Goldoni fu primo a riconoscere che il suo avversario avea veramente creato un nuovo genere teatrale.

Nella prefazione alla *Fiaba teatrale tragicomica* intitolata *Il Re Cervo*, troviamo, in vero, questa preziosa confessione: « L'effetto grande cagionato nel teatro, dalle tre fole, *Melarance, Corvo* e *Turandot*, fece dire al signor Goldoni, uomo che non è privo d'astuzia, ch'egli cominciava a considerarmi da qualche cosa, poichè aveva io scaturito un nuovo genere teatrale, che incontrava nel pubblico genio. Il signor abate Chiari, colla sua consueta prudenza, sgridava il pubblico, e lo chiamava d'un gusto corrotto e ignorante. I gazzettieri ne' fogli loro lodavano le mie fole, e vi trovavano delle bellezze che io non aveva

vedute. I talenti risvegliati guardavano quelle composizioni co' veri punti di vista, e dicevano quel bene sincero e imparziale che soglion dire gli onesti illuminati, che non albergano all' alloggio dell' impostura, e che distinguono le trivialità, usate ad arte, dalle trivialità ch' escono da una goffa e indotta natura. Era difficile il vincere il grosso del popolo, avvezzo e addormentato sulle rappresentazioni, dette regolate e dotte, de' signori Chiari e Goldoni, e troppo persuaso ch' elleno fossero veramente dotte, e regolate, con un genere tanto diverso, e coperto da un titolo così puerile. Questa moltitudine era concorsa alle tre prime mie fole, e alle loro repliche; era presa dall' intrinseca forza di quelle; ma si vergognava a lodare dell' opere che portavano il titolo fanciullesco di fiaba, temendo di abbassar troppo la sua coltura e la sublimità del suo intelletto, confessando che avessero qualche merito. Per superar un tal rossore, immaginai che fosse opportuno lo spingere con franchezza assai oltre l' ardire e la fantasia in un tal genere; e, in vero, chi leggerà il *Re Cervo,* che fu la quarta mia fola, e che successe alla *Turandot,* rileverà facilmente la temerità d' un cervello capriccioso. Le circostanze tragiche e robuste che ella contiene, trassero delle lagrime, e 'l buffonesco delle maschere ch' io volli sempre per le mie proposizioni tener ferme nel teatro ed intrecciate, nulla ha levato al vigore della feroce fantastica serietà degli impossibili accidenti, e dell' allegorica morale. »
Da queste parole, che non ci mostrano di certo il valore di Carlo Gozzi come scrittore di prosa, rile-

viamo come quello che pel Gozzi era da principio un accessorio, pel pubblico veneziano divenne subito la cosa principale. Il Gozzi avea terminato il prologo della prima sua fiaba con queste strofe:

D' inaspettati casi vederete
In questa sera un' abbondanza grande,
Maraviglie, che udite aver potete,
Ma non vedute dalle nostre bande.
E bestie, e sorte, ed uccelli udirete
Parlare in versi, e meritar ghirlande.
E forse i versi saran martelliani,
Acciò battiate volentier le mani.
I vostri servi stan per uscir fuore,
E vorrei dirvi prima l' argomento;
Ma mi vergogno, e tremo, ed ho timore
Con urla e fischi mi cacciate drento.
Delle *tre Melarance* egli è *l' amore*
Che sarà mai? l' ho detto e non mi pento.
Fate conto, mie vite, mie colonne,
D' essere al foco colle vostre nonne.

Appena il Gozzi s' accorse che quel nuovo genere immaginoso piaceva, pose maggiore impegno a coltivarlo per farlo piacere di più, seguendo egli pure in alcune delle sue fiabe l' esempio dello Shakespeare che mescolava, col tragico e fantastico, il comico e grottesco, e col verso la prosa: « Passai, scrive egli nella prefazione del *Corvo*, di cui confessa aver tolto l' argomento dal *Cunto delle cunte*, dalla prosa al verso nell' opere mie teatrali, condotto non solo dal capriccio, ma dalla necessità e dall' arte. In alcune circostanze di passione, e forti, scrissi le scene in versi, sapendo che l' armonia in un dialogo ben verseggiato dà della robustezza a' rettorici colori e

nobilita le circostanze ne' serii personaggi. Non presumo tuttavia di aver ben eseguita cotesta mia intenzione. » Le maschere frammiste ai gravi personaggi della fiaba fantastica facevano presso a poco l'ufficio dell' antico intermezzo comico e buffonesco dell' antica tragedia; perciò si mantiene forse pure ancora, per resto d'antica tradizione, ne'nostri teatri l'uso di recitare la farsa tutta da ridere, dopo la tragedia tutta da piangere; la fiaba gozziana mescolò insieme la tragedia e la commedia facendo parlar le *maschere*. Il dramma romantico shakespeariano, il *Mercante di Venezia*, per esempio, con l'episodio di Porzia, aveva già accolta la fiaba; Porzia darà la sua mano al principe che saprà scegliere fra tre cassette quella che essa stima di più. Turandot, principessa della China, nella fiaba del Gozzi, imitata dallo Schiller, propone lo scioglimento di tre enimmi ai principi che ambiscono la sua mano. Il Gozzi si accorse ben presto che quel nuovo genere fantastico attraeva il pubblico, e specialmente i fanciulli, all' applauso de' quali si raccomanda anzi in modo particolare nel *Corvo*, con la seguente Licenza del vecchio Norando, che prima si rivolge in verso alle maschere (1), poi, ad imitazione della chiusa delle novelline popolari, soggiunge in prosa, rivolto al pubblico: « Si rinnovellino le nozze

---

(1) Or ben. Vedete, pazzi, questa Corte
Tutta cambiata, e in festa. Non si parte.
Provato abbiam, se falsa illusïone
Ha sugli animi forza, e se perdono
Può meritar da un pubblico. Il vedremo.
Le risa or s' incominciano, e si perde
Tutta la gravità lugubre e tragica

con rape in composta, sorci pelati, gatti scorticati, e, se d'altro non siamo degni, almeno i fanciulletti colle loro picciole mani faccian qualche segno di aggradimento. » Questo bisogno di far ritorno ai fanciulli, fu pur sentito nell' anno 1868 da chi scrisse il seguente prologo al *Re Nala:*

Chi non ricorda i giorni avventurosi,
Quando noi sognavam le novelline?
Allor noi tutti, o maghi o prenci, e sposi
Di belle fate o di belle regine.
Che fantastico mondo! e che splendori!
In un eterno incanto, eterni amori!
Chi non ricorda i giorni, quando, attenti
A le novelle della vecchia fante,
Avidi sempre di nuovi portenti,
Noi tremavamo dal capo a le piante,
Chè, muti, stretti al patrio focolare,
I draghi sentivam fra l'ombre errare?
Una simile istoria portentosa,
Oggi svolge il poeta innanzi a voi,
Del buon re Nala e la sua fida sposa,
Che vivevano al tempo degli eroi;
E supplica il poeta chi l'ascolta
Di ritornar fanciullo un'altra volta.

Per lo stesso fascino irresistibile che esercita pur sempre sopra la nostra immaginazione la leggenda fantastica popolare, Giuseppe Giacosa trasformava felicemente in nuovi drammi leggiadri alcune leggende medioevali, di che rende ragione nel lungo prologo della *Partita a Scacchi*, ove, tra le altre cose, si dice, in principio:

Di questa fiaba in versi ho tratto l'argomento
Da una romanza scritta circa il mille e trecento.

Ed, infine, con delicato sentimento della poesia cavalleresca che esce a noi dal medio evo e con bei versi:

E che vivi racconti nelle sere invernali!
Fanciulle dai capelli d'oro, draghi coll'ali,
Visïoni, fantasmi, amori sventurati
Che chiamavan le lagrime su quei volti abbronzati.
O storie di battaglie, d'amor, di cortesie,
Nuvolette vaganti per quelle fantasie,
O sereni riposi dopo l'aspre fatiche,
O cortili ingombrati dai cardi e dalle ortiche,
O gotici leggii, o vetri istorïati,
O figlie flessuose di padri incappucciati,
O sciarpe ricamate fra l'ansie dell'attesa,
O preludi dell'arpa, o nenie della chiesa,
O mura dei conventi malinconici e queti,
Celle di sognatori, di santi e di poeti,
Voi dell'arte e dei sogni siete i lucenti fuochi,
Voi, vivi solamente nel rimpianto dei pochi!
Il tempo, onde nessuna umana opera dura,
Ammorbidì i profili della vostra figura,
Ma il secolo, correndo nella prefissa via
Voi, soavi memorie, voi, caste fedi, oblia.
A poco a poco, intorno, la notte era discesa.
Scossi via la pigrizia. Dalla lampada accesa
Piovve un raccolto lume sulle pagine mute
Che aspettavano il frutto di tante ore perdute;
Ed io dalla romanza scritta il mille e trecento
Di questa fiaba in versi ho tratto l'argomento.

Questo mondo fantastico è più vero che il volgo de' dotti non crede; e mi paiono volgo anche quanti, non avendo idee proprie, vivono di notizie ricevute per sola tradizione letteraria, senza darsi mai briga di scrutare per proprio conto la natura e la storia; ve-

dendo essi dunque che alcuno di noi ritorna a interrogar la bambinaia, non intendono che la bambinaia ci reca voci ingenue e sincere di un mondo che non vuol morire, se non moriamo anche noi, perchè è parte essenziale e integrale della nostra natura, e sorridono compassionevolmente alle nostre evocazioni poetiche. E pure non vi è mondo più vario, più vivo, più appassionato, più ricco d'osservazioni e di avvertimenti che questo mondo fantastico creato dagli uomini in comune. Il Perrault, Madama d'Aulnoy rivolsero le novelline popolari ad insegnamento morale per la gioventù, come i Greci tentarono ravvivare i loro miti invecchianti che voleano trasformarsi, attribuendo ad ogni mito un significato morale. La fata è la bontà, la giustizia, la provvidenza che l' uomo vuol vedere nelle vicende terrene, per pigliarne coraggio. Quando non può evocarla come fata, l'adora come Madonna; la forma è diversa, il sentimento il medesimo; questo bisogno che ha l'uomo di crearsi un mondo fantastico, a sè superiore, di convertire quasi tutte le forze della natura in forme luminose, che possono diventar numi, è una delle realtà più sicure e più specifiche della vita umana. L'uomo può facilmente rinunciare a tutti i suoi ricordi storici, e non rinuncia alle sue care tradizioni popolari, che alimentarono tutte le sue grandi epopee. Ora se la leggenda bastò a creare quasi da sola i poemi, perchè non dovrà pure crear drammi? Perchè il *Rudens* di Plauto e il *Pericle* di Shakespeare, nelle scene ove figura la Marina leggendaria, e Stella ed Uliva, le fanciulle perseguitate delle sacre rappresentazioni,

e Porzia nel *Mercante di Venezia,* e Turandot presso il Gozzi, saranno tipi men nobili e meno veri di certi personaggi che si crede di potere evocare dalla storia? Nella lettera che indirizzai, nell'anno 1873, a Michelangelo Caetani duca di Sermoneta, dedicandogli il mio dramma romano *Romolo,* trattato, non secondo la storia, se di storia si può parlare quando si rammenta il nome di Romolo, ma secondo la leggenda, io esposi una nuova dottrina drammatica (1), la quale

---

(1) Non è forse inopportuno ch'io riproduca qui le mie proprie parole che accompagnavano la pubblicazione del *Romolo;* e mi scuso tanto meno dell'importanza che io sembro attribuir loro, in quanto il *Romolo* mio, per un elegante e gentile capriccio d'un commediografo piemontese, quantunque non siasi mai rappresentato, si ricorda spesso sulle scene italiane, quando vi si rappresenta quella graziosa commedia ch'è *Lo Zio Paolo:* « Io sento vivamente tutto il magico potere dell'antica e della superstite romana grandezza, e, come lo sento, ho desiderato esprimerlo in una rappresentazione drammatica, di cui il primo fondatore, che una poetica leggenda attribuisce a Roma, fosse il sovrano protagonista. Non è lecito a me, studioso di miti, d'epopee e di leggende, ignorare quello che alla critica fu necessario conchiudere intorno alla realtà storica di Romolo. Ma tali conclusioni, anzi che nuocere al mio disegno, mi parvero giovargli. Io non cerco più per i miei drammi le illustri figure della storia; mi studio, invece, di collocare tipi ideali, quali se li figura pure all'ingrosso la immaginazione popolare, in un fondo largamente storico; poichè ho appreso pur troppo che cosa debbano diventare i grandi personaggi storici nelle tragedie e ne'romanzi, figure al di sopra o al di sotto, sempre al di fuori del vero. L'arte, sia che per inalzarli li idealeggi, sia che per farli infami li deprima, sempre li trasforma, anzi li disforma. Io ho imparato a rispettar troppo la verità storica, per osare

se fosse accettata, dovrebbe, parmi, crescere in molti ingegni, capaci di sentire la poesia delle tradizioni popolari, il desiderio di cavare drammi nobilissimi dal mondo sempre vivo ed inesausto de' miti e delle

---

ancora di adulterare sopra la scena il fatto illustre di alcun personaggio reale. La poesia che viene ad ornarci una realtà precisa, chiara, già bene determinata e che deve rimanere immobile, non ce la rende più evidente, ma la ricopre di un velo che, per quanto con sottil arte contesto, offusca sempre un poco la vista. Ed Ella, con molta copia di esempii, può insegnarmi, dottissimo mio signor Duca, come anche il nostro maggior poeta nel suo dramma infernale ci facesse già pienamente accorti dell'arte che si conviene usare ai poeti, quando s'affacciano alla loro immaginazione le persone od i fatti della storia. Essi non devono già amplificare il noto, ma indovinare, immaginare, rappresentare con potenza l'ignoto poetico. Quello che fosse passato nel segreto dell'animo tra Paolo e Francesca, essi soli il sapevano, e Dante, stupendo indagatore d'affetti, non intende ad altro se non a penetrare in che modo l'amore si fosse appreso a quelle due anime gentili; la storia del Conte Ugolino doveva esser popolarissima a Pisa, ne' tempi di Dante; ma quello ch'era avvenuto nella muda tenebrosa nessuno avea visto, nessuno poteva descrivere; e là si caccia però la potente e terribile immaginazione dell'Alighieri, non cronista, ma divino poeta e divino pittore per crearci e disegnarci un quadro immortale. Così egli rispetta la storia e libera intanto la poesia dall'obbligo di restarle pedissequa, per segregarsi invece in un suo mondo nel quale il poeta è arbitro quasi assoluto della propria creazione. Romolo è uno di que' tipi che la fantasia popolare ha ingranditi ed esaltati fino alla grandezza ideale; raccoglie in sè i principali caratteri della vita eroica nella incipiente società romana e li personifica: le relazioni fra il cielo e la terra sono ancora vivamente sentite; l'uomo e il nume si visitano e si parlano ancora frequenti; l'eroe li ricongiunge e li tem-

leggende. Di due autori drammatici, i quali si proponessero di mettere in iscena la figura di Giuseppe Garibaldi, l'uno per riprodurlo con esattezza storica, quale la storia ce lo dà con l'aiuto di documenti sto-

---

pera in un'armonia storica, l'eroe essendo l'uomo ideale delle società antiche. Disegnando Romolo, si disegna il carattere più alto, più nobile della prima società fondatrice di Roma. Parmi poi lecito al poeta, dopo lo splendido effetto che tenne dietro a quelli umili principii, allargare anco più il contenuto, la coscienza ideale. e, se può dirsi, la conscia predestinazione di quel mondo nascente. Quando l'iperbole non esce fuori del possibile, non sembrami, adoperata ad un alto fine, oltrepassare i diritti della poesia. L'azione mia posa principalmente nel contrasto fra Romolo e Remo, concatenato alla leggenda di Tarpeia, la quale potrebbe forse, come una forma *sui generis* di romana Crimilde, divenire l'infelice eroina d'un dramma. Se Romolo e Remo sono un mito, l'uno mi rappresenta la luce, l'altro la tenebra: se sono uomini di questo mondo, l'uno vuole il bene, l'altro il male. Il contrasto è già evidente tra i due fratelli nella tradizione latina; Remo piglia l'augurio dagli avvoltoi o falchi; Romolo, generoso falco egli stesso, non se ne cura; Remo il ricco sta sull'Aventino; Romolo il potente sul Palatino: Remo è il fratello invidioso, Romolo il fortunato, l'eletto; il salto del muro posi in relazione, con la scorta d'altre analogie leggendarie, col passo della soglia che fa il fratello invidioso, per sedurre la giovine sposa dell'eroe. Poichè, nella credenza popolare, la misteriosa Acca Larenzia che fu nutrice a Romolo, è pure madre de' dodici Arvali (la tradizione latina narra anzi che, morto un Arvale, Romolo fu eletto a supplirlo), collocai ne' dodici Arvali la forza principale del primo re di Roma. Secondo il rito latino, il fuoco e l'acqua recavansi nelle nozze come simbolo di fecondità e d'abbondanza; perciò immaginai nel primo atto le due scene di Tizia ed Ersilia, sabine, a cercare fuoco ed acqua presso il monte Palatino. Conso era dio agreste, e la sua festa

rici autenticissimi, come sarebbero le sue lettere, i suoi discorsi, i suoi romanzi, l'altro, invece, per farne, secondo la leggenda che si viene già formando nel popolo, una figura ideale, quale credi tu, mio giovine lettore, che risponderebbe meglio all'ufficio dell'arte, e creerebbe innanzi agli occhi tuoi un tipo più vivo, più drammatico atto a destare maggiormente la nostra meraviglia? Ebbene, quello che si può dire d'un eroe che nasce, si deve ripetere tanto più degli eroi che vivono e si trasformano già da parecchi secoli nella immaginazione popolare. Il perso-

---

veniva celebrata nella stagione dell'anno in cui si solcano con l'aratro i campi per gittarvi poi la nova semente; perciò immaginai che i ludi in onore di Conso simboleggiassero quel lavoro agreste; l'uso nuziale avendo poi anche conservato traccia di questo uso agreste, con la vergine sposa non meno che con la terra sempre vergine, che si solca e si rifeconda ogni anno, si trovano posti in relazione i ludi Consuali che terminano col ratto delle vergini sabine. Il carattere storico generale dell'età cercai pertanto, come potei, conservare; ma confesso candidamente come non avrei presa in mano la penna col solo proposito di sceneggiare un po' di poesia erudita, quando non avessi pure sperato cavar dalle mie scene alcuni vivaci e salutari effetti drammatici pel tempo nostro. Questi effetti sperati non a me spetta indicare ove sian riposti nel mio intendimento; ma, se io non debbo prevenire in alcuna maniera il giudicio che lettori o spettatori possano formarsi del mio qualsiasi novissimo tentativo, io desidero bene render palese come supremo mio desiderio sia stato quello di rappresentare sopra la scena un nobile tipo veramente romano contro un altro tipo ignobile, non degno di Roma, per conchiudere finalmente, col mezzo de' cori, col voto che la nova Roma s'innamori tutta del suo Romolo glorioso. »

naggio storico, non mi par lecito alterarlo punto, e mi pare impossibile il riprodurlo quale esso è stato; il personaggio leggendario può invece trasformarsi all' infinito, cioè in quanto il poeta drammatico intende il modo con cui simili trasformazioni si vengono operando nella tradizione popolare; bisogna dunque che il poeta drammatico possa dirsi, quando egli anima sulla scena una leggenda popolare: « A me pare che il popolo avrebbe fatto o farebbe così. » Creare a modo del popolo, vuol dire creare a modo della natura, cioè in modo divino; quando non s'è ottenuto l' effetto, si può essere sicuri che si è sbagliato strada, e che non si è saputo imitare la natura, che non sbaglia mai. Io spero intanto, mio giovine lettore, che non ti parrà intieramente ozioso e troppo digressivo questo discorso, che mi pare anzi strettissimo al nostro argomento; poichè, avendo dovuto domandare a me stesso quale sia il motivo per cui la tragedia italiana non riuscì mai nè grande nè popolare, trovai queste ragioni che mi paiono ovvie, per quanto poco avvertite: essa mancò di due cose essenziali, di realtà che la facesse viva innanzi al popolo, d'idealità che la sollevasse ad una vera grandezza; il tipo tragico italiano non fu quasi mai vero; l'Alfieri sentì più d' ogni altro il bisogno e il desiderio d'inalzar la tragedia; ma lo studio suo, intento ad un solo scopo, sia pure generoso come quello di crescere l'odio contro la tirannide, tolse verità e naturalezza al suo dramma, che deve svolgersi con quella varietà con la quale si svolge nella vita; questo è pure un difetto capitale del *Caio Gracco* del Monti

e dell'*Arnaldo* di Giambattista Niccolini. Quando lo Shakespeare invece intitolò dalla morte di Giulio Cesare un suo dramma, non si propose già lo scopo di fare odiare il tiranno, ma di mostrare, con una potenza meravigliosa di colorito storico, in qual modo l' immaginazione popolare potrebbe ora rappresentarsi la scena di Roma, la piazza, il Senato, il popolo, i patrizii, Bruto, Cassio, Antonio nel giorno in cui Cesare morì. Questo modo largo e immaginoso di concepir la storia romana, senza alcuna pedanteria erudita, ma con tutta la divinazione poetica del genio, che crea come creerebbe il popolo se potesse divenir poeta drammatico, ci apparirà sempre meraviglioso, e dovrebbe, parmi, giovare a far comprendere agli autori drammatici, che non basta consultar le cronache, conservare le date, le parole precise di questo o quel personaggio storico; conviene pure dimandarsi se esso merita di entrar sulla scena come tipico; ed è tipico solamente in quanto il consenso popolare riconobbe e foggiò innanzi a noi quel tipo. Chi vorrebbe ora riveder sulla scena il vero Procida, il vero Don Carlos, la vera Maria Stuarda secondo la storia? Che importa a noi il sapere che la critica storica abbia distrutto la realtà storica di quei tipi, se essi vivono ancora e grandeggiano nella immaginazione popolare? L'ufficio del critico e quello del poeta sono molto diversi; ed è una infelicità della nostra letteratura che i nostri poeti drammatici, i quali trattarono il genere tragico, o siansi perduti nel rimettere in iscena, con stile artificioso e convenzionale, un mondo mitologico che il nostro popolo

non s'è mai appropriato, non avendo mai per esso, neppure al tempo di Roma, alcuna grande simpatia, o siansi proposti di trattare soggetti storici nazionali con lo stile convenzionale pomposo e monotono della tragedia classica, o pure abbiano mirato a verseggiare, a voltare in dialogo le vite di Plutarco e di Svetonio, o le cronache del Muratori, convertendo il dramma in una lezione di storia dialogata, con tirate rettoriche e patriottiche. Con più giudizio, il Manzoni riserbò ai cori i voli lirici; ma nocque alla sua inspirazione tragica l'aver troppo studiato e troppo ricordato la storia; e mescolato scientemente ne' suoi drammi la verità e la finzione; tuttavia il patetico di alcune scene dell'*Adelchi* non fu ancora superato da alcuno de' nostri poeti tragici. Ma come mai l'amico del Fauriel non sentì il vantaggio che il poeta drammatico avrebbe potuto ricavare dalla leggenda? E pure mi sembra che il favore stesso col quale il popolo veneziano accoglieva nel secolo passato le *Fiabe* del Gozzi, per quanto ne fosse affrettata e disadorna la composizione, avrebbe dovuto far comprendere fin d'allora come fosse necessario rendere la tragedia cosa più popolare, creando dal mondo fantastico ancora vivo nella tradizione popolare, a quel modo medesimo alto e grandioso e pur semplice, con cui Eschilo e Sofocle avevano evocato sulla scena numi ed eroi dalla tradizione mitologica ed eroica del popolo ateniese. E intanto che i poeti tragici evocavano, drammaticamente, il mondo fantastico tradizionale, pur sempre vivo, i poeti comici studiavano e riproducevano con intendimento

ideale, la vita reale e presente d'Atene. I Greci crearono con una materia viva la loro tragedia; noi tentammo ridestarla con una materia morta; perciò essa, a malgrado di molti sforzi anche gloriosi, non è mai bene risorta. Il Gozzi, che tornò a trattar con la fiaba una materia pur sempre viva, riuscì a destare l'interesse del pubblico veneziano, per la ragione medesima per la quale il suo rivale Carlo Goldoni fondava trionfalmente e in modo definitivo la vera commedia italiana. Egli si fondò nelle fiabe sopra *il meraviglioso*, che è uno de' principali elementi della tragedia, e, per quanto nella prefazione alla *Turandot*, egli desideri che ne sia fatto un merito speciale all'arte sua e non al fascino magico delle novelline popolari, noi restiamo persuasi bensì della destrezza d'ingegno di Carlo Gozzi, ma più assai della naturale ed inesausta ricchezza del genere da lui felicemente trascelto, nel quale basta, per riuscire, secondare il genio popolare. « In vero, egli scrive, il titolo fanciullesco, e l'argomento falso erano le vere, e sole cagioni per le quali queste persone non si degnavano di accordar alcun merito al povero Corvo. Cotesti ingrati furon cagione che io scelsi dalle Fole persiane la ridicola Fola di Turandot per formarne una rappresentazione, bensì colle maschere, ma appena fatte vedere, e col solo fine di sostenerle, e spoglia affatto del magico mirabile. Volli che tre enigmi di cotesta Principessa della China, posti in un'artifiziosa e tragica circostanza, mi dessero materia per due atti della rappresentazione, e che la difficoltà d'indovinar due

nomi, e la gran conseguenza dell'indovinarli, mi dessero tema per formare un'opera seria faceta in cinque atti. Tre indovinelli e due nomi sono veramente una gran base per compor un'opera da teatro, e per tener tre ore fermo e legato ad una serietà tanto discorde coll'argomento, un uditorio colto. I miei sprezzatori, co' loro rari talenti, se avessero avuto fra le mani un sì bell'argomento, avrebbero formato una famosissima e fortunatissima rappresentazione, e molto miglior della mia. Concediamolo. Colla semplicità di questa ridicola fiaba, senza malie e trasformazioni, procurai di scemare un discorso sul merito delle trasformazioni, che non mi piaceva, quantunque lo scorgessi senza riflesso alla verità. Le trasformazioni, per lo più afflittive, da me poste nelle mie fiabe, non sono che un compimento di circostanze tanto prima delle trasformazioni preparate, lavorate e colorite, ch' ebbero sempre vigore di tener gli animi legati e sospesi per tutto quel tempo ch' io volli, e di fermarli, in un colorito inganno, fino al punto delle trasformazioni medesime. Una tal direzione, da me tenuta con tutto lo sforzo del mio debole ingegno, fu ottimamente rilevata dai perspicaci; e se i goffi dileggiatori avessero fatta la sola osservazione sulla decadenza avvenuta, dopo le mie inette fole, a tutte le solite diavolerie mirabili delle commedie dell'arte, si sarebbero da questa materialità, e senz'aver bisogno di adoperar quel talento che non hanno o che adoperano solo per una dozzinale malignità, persuasi del vero. »

La verità vera è che da principio Carlo Gozzi non

credeva pure egli stesso che le fiabe avrebbero prodotto sul pubblico un così grande effetto; egli ne avea scelta una per celia, per chiasso, e s'era provato con le *Tre Melarancie* a mostrare a' suoi avversarii che non c'era merito alcuno a svolgere una commedia dell'arte, e che si poteva con una fola, ch'egli continuava a chiamar ridicola, ottenere un effetto anche maggiore. Quando s'accorse che il pubblico rimaneva affascinato dalla novità del genere fantastico, trattato con sufficiente semplicità e svolto in un felice congegno di scene, e che l'elemento meraviglioso attraeva assai più de' vieti lazzi comici delle vecchie maschere, sacrificò queste, per rendere più piana, più ordinata e più patetica l'azione drammatica; il Gozzi progredì industriosamente nell'arte sua, e come si rileva dalla sua propria confessione « i perspicaci » gliene tennero conto (1). All'ultimo egli sentendo di avere davvero messo molto suo ingegno nello svolgimento della fiaba, desiderò forse troppo che, non punto alla fola meravigliosa ma alla sola arte sua, che ne fece un dramma vivo ed animato, fosse attribuito il merito di quel buon successo. Ma la fola fu insomma la leva dell'ingegno, quantunque naturalmente pronto e vivace, di Carlo Gozzi; senza la fola, egli non avrebbe saputo creare in Italia un nuovo dramma, e però, anche riconoscendo che altri poeti del suo tempo, preoccupati

(1) Fu, per un esempio, una singolare destrezza dell'ingegno di Carlo Gozzi l'avere nella *Turandot* sostituito al mitico leone della leggenda popolare come animale enigmatico il leone di Venezia. Vedi il *Florilegio*

dallo stile classico delle tragedie o dalle forme convenzionali della commedia dell' arte, avrebbero forse trattata la fiaba in modo meno felice, noi dobbiamo persuaderci che il Gozzi ebbe fortuna specialmente per avere cercata la sua ispirazione drammatica alle sorgenti vive della tradizione popolare. E, per quanto il genere si dichiari falso dai critici, e si rimproverino ora il Giacosa ed il Marenco d' aver rimesso in scena il dramma leggendario medioevale, il pubblico e specialmente le donne che provano diletto a quella evocazione di un mondo poetico e cavalleresco che non si vorrebbe ancora morto, per quanto si derida col nome d' aristocratica e d' azzurra questa forma rinnuovata, rinfrescata, rimbellita di letteratura drammatica attinta dalla tradizione popolare, noi ci ritroviamo ancora molto più vicini al mondo medioevale che al mondo mitologico ed eroico greco, e al mondo imperiale romano; le Messaline, le Cleopatre, le Faustine non sarebbero oggi più possibili; le belle castellane, gli eleganti cavalieri, quantunque sempre più scarsi, s' aggirano ancora in mezzo a noi, e, pur che volessero trasformarsi in una nuova cavalleria operaia, gran parte di quel mondo morale, se non più del mondo materiale, potrebbe ancora, a motivo del prestigio che l' idealità del popolo beneficato loro concede facilmente, tornar loro cosa e loro potenza, degna di vera invidia, e di emulazione salutare.

Ma è tempo che il nostro discorso si rivolga ad osservare le fasi più notevoli della commedia italiana.

Fu scritto assai sulla commedia italiana del Cinquecento, in ispecie dal Carrer, dal Camerini, dal D'Ancona, dall'Agresti, dal Graf, dal Galanti, recentissimamente dal Villari, per riuscire, in somma, sempre ad una sola conclusione: la commedia italiana fu nel Cinquecento imitata dal latino a quel modo, presso a poco, con cui Plauto e Terenzio imitavano dal greco; togliendo per lo più dalla commedia antica l'intreccio, la tessitura generale, i caratteri principali, ma alcuni caratteri amplificando, altri modificando, altri finalmente aggiungendo di nuovo, quantunque si adoperasse, per lo più, nel trattarli, nel rappresentarli, la maniera degli antichi; mutando finalmente la scena, traendo nuovo argomento di riso da questa stessa mutazione, ponendo in rilievo nuovi costumi, ed allargando un poco il contenuto della commedia latina, la quale era legata nella rappresentazione di un certo ordine di persone da convenienze che i liberi costumi italiani della seconda metà del secolo decimoquinto e della prima metà del secolo decimosesto non obbligavano a rispettare. Così è uno de' caratteri più specifici della commedia italiana del Cinquecento, l'impunità della satira comica contro i preti ed i frati. Trovandola nella *Mandragora* del Machiavelli, parve ad alcuni critici che questo potesse essere un indizio della originalità di quella che, per la sua grande disinvoltura, fu detta la più bella commedia di quel secolo; ma non solo era questo un carattere comune alle commedie di quel tempo, si bene ancora, come abbiamo già accennato, alla stessa sacra rappresentazione, come a tutta la letteratura

del rinascimento, incominciando da quel primo rinascimento della coltura classica rappresentato, nel Medio Evo, dai Goliardi.

È noto il conto che faceva della *Mandragora* il Goldoni, che, giovinetto s' era appassionato a quella lettura; ed è possibile che l' ingegno comico del Goldoni fosse già veramente preso alla festività che anima tutta quella commedia; ma neppure impossibile che l' oscenità della favola destasse pure la curiosità del giovine lettore veneziano; il Macaulay poi, grande ammiratore del Machiavelli, sentenziò che « la *Mandragora* è superiore alle migliori commedie del Goldoni, e soltanto inferiore alle migliori del Molière. » A me pare, come al Galanti, un tale giudizio molto esagerato. Il tipo del Nicia, il marito imbecille, che il Macaulay ammirava più, non era nuovo; il tipo esisteva già nella commedia italiana, in forma di Calandro, ed era popolarissimo nella novella. Lo stesso fra Timoteo, che introduce un nuovo elemento comico nella commedia antica, non è tanto creato quanto ravvivato dal Machiavelli, sopra un tipo leggendario ormai popolare del frate corrotto ed impostore. Il Machiavelli lo rappresentò più felicemente, ma lo raccolse dalla tradizione popolare. Alle spalle de' mariti imbecilli si è sempre riso volentieri, come a carico de' frati; uno de' motivi del fascino della *Mandragora* sta in questa forma di riso, che non è la più decente. Togliete questo ridicolo e la singolarità della favola maliziosa, ch' io ho già avvertito, parlando del teatro greco antico, come il Machiavelli l' abbia tolto assai probabilmente dalla *Mandragoreggiata* di Alessi, e

questa eccezione di merito che si vuole fare, fra le commedie del Cinquecento, alla *Mandragora,* non mi pare che si possa mantenere. La *Mandragora* non fu prima per ordine di tempo; perchè le commedie dell'Ariosto, la *Calandra* del Bibbiena ed altre l'hanno preceduta; non crea una commedia nuova, ma rifà, con l' aggiunta d' alcuni nuovi espedienti felici, l'antica. Il Machiavelli è un grande scrittore, e specialmente un grande prosatore; quindi le sue commedie dovevano essere scritte bene; è un grande ingegno e quindi, ripresa da lui, la satira del frate briccone e del marito babbeo dovea riuscire una caricatura assai vivace; ma era pur sempre lo stesso ingegno che scriveva la *Clizia,* imitandola certamente da Plauto, e, sul modello dell'*Aulularia,* forniva forse al Gelli quasi finita la *Sporta:* per qual motivo la *Clizia* e la *Sporta* piacquero meno? La favola parve meno curiosa; e non vi si trovano per esilararla un Nicia ed un fra Timoteo. La vera gloria del Machiavelli fu dunque nell' aver saputo, con nuova destrezza, raffigurarci sulla scena, pure caricandoli un poco, due tipi già da gran tempo messi in evidenza dalla tradizione popolare. Fra Timoteo può facilmente diventar *Tartufe* nel secolo decimosettimo, e, mutando sesso, nel secolo nostro, trasformarsi in *Séraphine la Dévote.* Ma l' idea del *Tartufe* ricompare già molto più netta nell'*Ipocrito* dell'Aretino: « L'*Ipocrito*, scrive il Galanti, ha sempre in bocca la *carità*, che è come *una calamita delle turbe:* è un degno fratello del padre Timoteo « che pende tra il prete ed il frate » e lo si trova *nelle chiese e per le librarie.*

La sua filosofia è chiara: « Chi non sa fingere non sa vivere. » Sta ritirato dal mondo da non conoscerlo più; accetta il denaro che gli è offerto, o la colazione, perchè *chi ubbidisce santifica*. Questo *Ipocrito*, al dir di Gemma, è tale che corromperebbe la stessa primavera! » Ma il Galanti mi pare poi soverchio ammiratore dell'Aretino, quando non pur l'*Ipocrito,* ma raffronta con la *Mandragora* del Machiavelli anche la *Cortigiana*. « L'Aretino colla *Cortigiana,* egli dice, contende alla *Mandragora* il primo posto nella commedia del Cinquecento. » A me pare che non ci siano primi posti, per alcune commedie, ma solamente secondi posti per le migliori e che fra la *Mandragora* e la *Cortigiana* corra un abisso. « La *Mandragora,* osserva il Galanti, rivela il lavoro di uno spirito più calmo ed eletto; ha più solletico, è scritta con rara finezza, ha maggior contrasto di caratteri, ma la *Cortigiana* morde di più, è fin troppo realista; le sue nudità sono procaci, ma trattate con pennello tizianesco. » Mi perdoni il Galanti, ma qui si tratta d' altro; c' è qualche volta del Rabelais nell'Aretino, ma non c' è mai del Molière; la *Cortigiana* è una commedia grossolana, scritta in una lingua furbesca, una commedia intieramente plebea, spesso assai goffa; e fa meraviglia come un ingegno così fine e delicato come quello del Galanti abbia potuto provarne tanto diletto. Forse, trovandosi egli, per la prima volta, innanzi ad una commedia che non ha nulla di classico, o un classico a modo degli ultimi due atti dello *Stichus,* innanzi a scene piazzaiuole, da taverna e bordellesche, con molte allusioni grot-

tesche ai varii costumi delle città italiane, ebbe l'illusione che la *Cortigiana* potesse rappresentare la vera commedia del Cinquecento; ma sono schizzi, non scene; lazzi, non sali; e i personaggi sfilano come in una lanterna magica, o in una mascherata, come per farci vedere il mondo che l'Aretino frequentava in Roma, ma senza che quel che dicono e quel che fanno abbiano un seguito necessario, e siano legati insieme da un concetto artistico. La *Cortigiana,* stampata con molte note storiche, può insegnarci cose assai curiose intorno alla vita italiana del Cinquecento; ma, come lavoro drammatico, non ci offre alcun vero interesse; l'ingegno dell'Aretino è basso e non sa scegliere; dice le cose come le vede; le dice tutte, ma vede soltanto le cose brutte; tutti i suoi personaggi sono ignobili, e, addirittura, farabutti; e non vi è in tutta la commedia una sola scena che possa dirsi onesta; il Rosso della *Cortigiana* ci rimette in iscena il servo briccone di Plauto, ma ancora più tristo e più laido; ed è assai poco credibile che tale fosse la generalità de' servi nel Cinquecento; ma forse tali erano i servi dell'Aretino, e del mondo ch'egli, di solito, frequentava. Dedicata nella stampa ad un Cardinale, dicesi che la *Cortigiana* siasi rappresentata in Bologna nel primo giorno di quaresima dell'anno 1537; questo è un segno evidente che i costumi del tempo erano bassi, che la corruzione italiana era già compiuta, prima ancora che l'Italia fosse caduta per intiero in mano degli Spagnuoli. Tuttavia, è da credersi che l'ingegno dell'Aretino, per sua naturale tristizia, sia andato a cercare sfac-

ciatamente ne' costumi del suo tempo tutto ciò che vi era di più vizioso, per rappresentarcelo, non già col fine di far prendere in orrore quelle brutture, ma anzi ad allettare con la rappresentazione d'un mondo che dovea parere legittimo per la sola ragione ch' era forse reale, e che l'età corrotta lo tollerava. È vero che, per vendetta personale, l'Aretino numera nella *Cortigiana* ad uno ad uno tutti i vizii delle corti italiane, specialmente della corte papale; ma la maldicenza plebea non s'inalza mai alla dignità della satira civile. Dopo aver detto tutto il male de' Cardinali e della Corte papale, Sempronio e Flaminio, due *laudatores temporis acti,* conchiudono:

SEMPRONIO. Vatti con Dio, che son chiaro; egli è dunque meglio a stare ne lo Inferno, che ne la Corte d'oggi dì.

FLAMINIO. Cento volte; perchè ne l'Inferno è tormentata l'anima, e ne la Corte l'anima e 'l corpo.

Nel tempo stesso che la *Cortigiana* serve all'Aretino qual mezzo di pubblica maldicenza, egli se ne giova pure sfacciatamente per adularvi tutte le persone dalle quali spera favore; e spinge la sua servilità a segno da mostrarvisi apertamente mendico:

FLAMINIO. Ma dove lascio io Don Lopes, erario de i secreti e de i negozii del felicissimo Cesare Carlo Quinto, sostegno de la cristiana fede?

VALERIO. Favelli tu di Don Lopes Soria, a la cortese bontà del quale si appoggiano le speranze di Pietro Aretino?

FLAMINIO. Del novo Ulisse dico.

VALERIO. Io mi inchino al suon del suo nome, et è ben dritto per essere egli il protettore di qualcunche vertù si sia.

Questa non è più arte, e tanto meno arte drammatica. La *Cortigiana* rimane, senza dubbio, una commedia singolare; ma fra le buone commedie non può di certo prender posto; il realismo coltivato dall'Aretino essendo peggiore assai di quello che si condanna negli odierni imitatori dello Zola, perchè più grossolano, più plebeo, e dominato da un cinismo anche più ributtante. In ogni modo poi non può esser messa al paro nè con la *Mandragora* del Machiavelli, nè con la *Calandra* del Bibbiena, nè coi *Suppositi* e la *Cassaria* dell'Ariosto, e neppure con la *Sporta* del Gelli, con l'*Aridosio* di Lorenzino de' Medici, coi *Lucidi* del Firenzuola, e con le commedie dei Cecchi, l' ingegno più veramente comico forse fra tutti i Cinquecentisti, e il più vicino alla natura. Gran peccato che l'Ariosto non solo abbia scritto in prosa, ma che obbligando ogni suo verso sciolto a terminare in uno sdrucciolo, egli, per questa schiavitù che s' impose, abbia pure sottratta al dialogo una parte della sua naturalezza, alla lingua italiana una parte della sua disinvoltura; il Cecchi, almeno, quando scrisse in versi le sue commedie non si pose da sè stesso in tale impaccio. Il vero autore comico del Cinquecento, riferendo, in parte, al secolo innanzi l' Ariosto, fu il Cecchi, come il vero scrittore comico del Seicento fu il Porta (1), il vero comico del Settecento

(1) Il maggior numero forse delle commedie del Porta fu scritto negli ultimi anni del secolo decimosesto; tuttavia, come contemporaneo del Marino, si usa comprenderlo fra i Seicentisti. Io ho già detto che il così detto Seicentismo incomincia verso la metà del secolo decimosesto.

il Goldoni. Nel secolo nostro il Nota sta debolmente al Goldoni come l' elegantissimo Terenzio a Menandro, come il vivace ma un po' sciatto Scribe al Molière. Vero ingegno comico avrebbe palesato fra tutti i moderni Paolo Ferrari, se, non pago della gloria di rinnovar nell' ètà nostra la commedia goldoniana, egli non avesse ambito più tosto di trasportare in Italia il dramma psicologico-sociale a tesi messo in voga dal teatro francese. Presso di lui tengono un bel posto, come commediografi, Tommaso Gherardi del Testa, per le sue prime lievi commedie borghesi, specialmente: *Con gli uomini non si scherza; Il sistema di Giorgio, Il sistema di Lucrezia, Il regno di Adelaide, Il Padiglione delle mortelle;* David Chiossone antore della *Suonatrice d' arpa;* Paolo Giacometti, autore della *Donna* e della *Donna in seconde nozze* (1); Vittorio Bersezio, creatore del tipo immortale dell' impiegato piemontese nelle *Miserie del signor Travetti*, e autore della lieve commedia spiritosa, spumeggiante alla francese, intitolata *La bolla di sapone;* Valentino Carrera, che scolpì al vivo il tipo fiorentino di Bobi nella commedia popolare per il popolo: *La*

---

(1) Il Giacometti tentò felicemente parecchi generi drammatici, la tragedia, il dramma psicologico (*La colpa vendica la colpa*), il dramma storico e il dramma sociale a tinte scure e riscosse applausi in questo arringo insieme con Michele Uda, Leone Fortis, Giuseppe Vollo, Giovanni Sabbatini, David Chiossone ed altri, con maggior effetto scenico, ma con una minor delicatezza nella trattazione delle singole scene e de' singoli caratteri di quella che vi pongono gli odierni drammaturghi francesi, e il loro imitatore italiano Paolo Ferrari.

Quaderna di Nanni; il Fambri che, nel *Caporale di settimana,* tratteggiò dal vero alcuni tipi evidentissimi della caserma italiana; Achille Torelli, autore di una fra le più belle commedie moderne italiane: *I Mariti;* il Ciconi, autore delle *Pecorelle smarrite* e del *Libro de' Ricordi;* il Montecorboli che scrisse *A tempo,* e *La scuola del Matrimonio;* il Castelnovo autore de' *Fuochi di paglia,* e di *Bere o affogare;* il Camoletti, il Vitaliani, il Prado, il Costetti, il Muratori, il Calenzuoli, l'Aureli, il Rovetta, il Gatteschi, ed altri che trattarono spesso con grazia la commedia contemporanea; il Coletti, autore di farse vivaci; il De Renzis e il Martini, che introdussero felicemente sulle scene italiane l'elegante proverbio aristocratico francese, il Marenco, creatore dell' idillio campestre (*Celeste*), il Rasi che con la *Clodia,* il Cuciniello col *Salvator Rosa,* e con *Lo Spagnoletto,* il Montignani con *Un Matrimonio sotto la Repubblica,* il Bettoli con *Boccaccio,* ed altri più, che, dopo il Ferrari, ritentarono con buon successo la commedia storica; il Dall'Ongaro, che rifece tre commedie di Menandro, il Castelvecchio, che, dopo avere con la *Cameriera astuta,* imitato felicemente le commedia goldoniana, con l'*Esopo* e con la *Frine,* dopo il Dall'Ongaro e il Cavallotti, tentò far rivivere sulla scena il mondo greco, il Pietracqua, lo Zoppis, Quintino Carrera che in dialetto piemontese, l'Arrighi che in dialetto milanese, il Gallina che in dialetto veneziano, rappresentarono con molta verità la vita del popolo torinese, milanese e veneziano; il Picciolli, che tentò felicemente, scrivendo *Babbo cattivo,* il dramma per i fan-

ciulli; il Morandi che, con buon sapore di lingua, rappresentò sulla scena la vita delle nostre maestre (*La maestrina*); con questi e coi migliori lavori di altri fra gli scrittori drammatici viventi, aggiungendovi alcune commedie goldoniane del veneto Augusto Bon e del romano conte Carlo Giraud; *I due Sergenti* di Carlo Roti, alcune delle vecchie commedie dello Zannoni, del Federici, del Casari, del Sografi, dell'Avelloni, del Genoino, del Brofferio, si potrebbe davvero mettere insieme un teatro italiano contemporaneo non dispregevole, e tale da competere con qualsiasi teatro contemporaneo straniero, non escluso forse il francese; ma di nessuno degli autori contemporanei pur ora ricordati, si può dire ch'egli rappresenti da solo la commedia del suo tempo, come può dirsi dell'Ariosto e del Cecchi pel fine del Quattrocento e pel Cinquecento, del Porta pel principio del secolo decimosettimo, del Goldoni pel secolo passato. Degli autori contemporanei, gli uni diedero una sola commedia o due che il pubblico abbia sinceramente e vivamente applaudito; gli altri, mutando spesso genere drammatico, impedirono che il pubblico riconoscesse in essi i veri rappresentanti della vita comica italiana. L'essersi poi parecchi autori allontanati dallo studio degli usi e costumi cittadineschi del luogo in cui essi scrivevano, per la speranza di ottenere un più glorioso consenso nazionale, quando avessero tentata la rappresentazione d'una società che potesse riconoscersi egualmente in ogni parte d'Italia, tolse più d'una volta alla commedia italiana contemporanea quel fondo reale, carat-

stico, senza il quale nessuna vera commedia può animarsi, e si rappresentò, imitando troppo spesso il teatro francese, una società fittizia, convenzionale, che non convenendo particolarmente ad alcuna città d'Italia, può tanto meno convenire a tutte. Le più vive, le più popolari delle nostre commedie rimasero pur sempre quelle che ci mettono sott'occhi i difetti, i caratteri, le scene particolari di una società propria d'alcuna città italiana; e questo è pure uno de' motivi principali per cui ebbero un così fortunato incontro la trilogia di *Ludro* del Bon; *Don Desiderio* e *L'Aio nell' imbarazzo* del Giraud; le stesse pallide, ma fedeli commedie con scena piemontese del Nota; alcune commedie di soggetto napoletano del Genoino; le commedie fiorentine del Gherardi Del Testa; la commedia con scena milanese *La Satira e Parini;* la commedia con scena veneziana *Goldoni e le sue sedici commedie;* la commedia con scena toscana *La medicina di una ragazza ammalata* di Paolo Ferrari; le commedie piemontesi del Bersezio, del Pietracqua e de' loro imitatori; la citata commedia fiorentina del Carrera. Il non avere alcuno de' nostri autori contemporanei persistito in quella via nella quale avea colto i primi allori; l'avere il Gherardi Del Testa commediografo invidiato gli allori drammatici del Ferrari; l'avere il Ferrari disertato la commedia goldoniana, per correre dietro gli allori degli Augier, dei Sardou e dei Dumas; il non essersi appagato il Carrera della commedia parodiaca e della commedia popolare, nella quale avea avuto il merito di educare facendo ridere; l'avere il Ber-

sezio, dopo la commedia di carattere, tentato egli pure il dramma a tesi; l'essere, in somma, la maggior parte de' nostri autori stata infedele al proprio genio, per timore di parer monotoni, come se fosse gloria troppo scarsa l'acquistare eccellenza in una sola forma drammatica, il non essersi il De Renzis ed il Martini, autori di proverbii deliziosi, e il Marenco d'idilli graziosissimi, appagati gli uni e l'altro di far benissimo una cosa sola, per tentare quello che dovette parer loro un genere più alto, ci privò di molti capolavori, che essi avrebbero probabilmente scritti, secondando il loro buon genio. Anche il Goldoni, non chiamatovi da natura, ebbe talora, nel secolo passato, la malinconia di scrivere tragedie, e drammi di soggetto grave, ma fu pronto a ricredersi, ed a tornare al riso della maschera comica, che non gli avea mai fallito.

Ma torniamo al Cecchi e al Porta che, prima del Goldoni, mostrarono che non mancava davvero all'Italia il genio comico.

Il padre Cesari preferiva la commedia del Cecchi a quelle del Machiavelli, perchè il primo avanza il secondo di *gentilezza, brio, garbo, colore*. In verità, io non trovo che alcuna di queste quattro qualità, in un certo aspetto, manchi alla *Mandragora* del Machiavelli; quello che vi manca, invece, non fu avvertito abbastanza dal padre Cesari, la decenza, cioè, e la verosimiglianza. La commedia è turpe; fra Timoteo è vivo vivo; ma diverte il lettore ingenuo assai più che non lo disgusti, come dovrebbe essere più naturale per quello ch'ei fa; Nicia poi arriva, con la

sua imbecillità fino all' impossibile; ed il trionfo di Callimaco, che finisce in chiesa, è quanto di più immorale si poteva immaginare; la gentilezza e il garbo ci sono per l' arte d' inverniciare il sudicio in modo che sembri bello, ma è, come parmi, gentilezza meretricia e garbo da lenoni; il brio c' è, il colore del tempo e del luogo anche, ma è chiasso e colore da bordello. Chi ammira l' arte per l' arte metta pure in sede altissima questa commedia del Machiavelli; a me par cosa trista e degna in tutto di quel cinismo che fu principale autore del *Principe;* e tanto meno scusabile, in quanto che non era più giovine il Machiavelli quando si pose a scriverla. Io ho già mostrato il mio forte sospetto che l' argomento principale della *Mandragora* il Machiavelli lo avesse tolto dal greco; forse lo tentò pure la speranza di superar facilmente, con una maggior felicità d' ingegno, gli allori della *Calandra,* commedia in prosa del Bibbiena, recitata la prima volta nel 1507 alla corte di Urbino, ove il pubblico rise assai alle spese di Calandro, un marito imbecille; il Machiavelli si propose emularlo e lo vinse, col mostrare, più semplicemente e con maggior brio, in Nicia un marito anche più spettacolosamente babbeo. E tutto l' intreccio della commedia è trattato alla lesta come una burla da novella boccaccesca. L' invenzione nel Machiavelli appare scarsa; sua invece ed abbondante è la malizia, sua la molta oscenità, come sua la semplicità della condotta e la elegante disinvoltura della prosa, nella quale non vi è forse scrittore del tempo che lo uguagli, come non vi è di certo scrittore che

lo avanzi. Ma, come commedia, quantunque inspirata dai *Menechmi* di Plauto per l'idea principale, è assai più ricca, più variata per accidenti e caratteri la *Calandra* del Bibbiena; vi manca, è vero, per farla più empia, un fra Timoteo e quell'impasto felice di stile comico ch'è forse il pregio principale della *Mandragora*. Di Nicia dissi già che rinnova, in un accidente non meno verosimile, ma più comico, il Calandro di Bernardo Dovizi, del quale il servo Fessenio dice: « Gli do spesso ad intendere le più scempie cose del mondo; perciocchè gli è il più sufficiente lavaceci che tu vedessi mai. Potrei mille sue castronerie raccontarti, ma acciocchè io non vada ogni particolarità narrandoti, egli ha in sè sì profonde sciocchezze, che se una sola di quelle fosse in Salamone, in Aristotele o in Seneca, avrebbe forza di gustare ogni lor senno, ogni lor sapienzia. E quello che sommamente mi fa ridere de' fatti suoi è che gli pare essere sì bello e sì piacevole che s'avvisa che quante lo vedano, subito si innamorino di lui, come se altro più bel fante di lui non si trovasse in questa terra. Infine (come il volgo usa dire) se mangiasse fieno, sarebbe un bue; perchè poco meglio è che Martino da Amelia, o Giovan Manente. Onde facil ci fia in questo suo amorazzo condurlo a quel che noi più vorremo. »

Il Machiavelli si mostrò autor comico più destro e più moderno dell'Ariosto e del Bibbiena; ma trovò nel Cecchi notaio chi lo vinse per vena abbondante, per ricchezza d'invenzione, per facilità e moralità. Si citano di lui ben cinquanta componimenti drammatici,

gli uni in versi, gli altri in prosa, fonte preziosa e per ora inesausta di vivaci locuzioni fiorentine allo studioso di lingua. Nel prologo in versi alla commedia in prosa *La Dote*, il Cecchi incomincia ad avvertire il suo onesto intendimento satirico con queste parole:

> E' vogliano or darvi la Dota, e serbano
> In altro tempo a darvi poi la Moglie;
> Imitando, e in questo accomodandosi
> Al tempo d'oggi, che sempre si nomina,
> Quando e' si tratta qualche matrimonio
> La dota prima; e qui è dove nascano
> Tutte le liti; questo capo sconcia
> Ed acconcia oggi il tutto; nulla montano,
> L'altre cose, le qual cercar si debbono;
> Come è la qualità di quella che esserti
> Dee moglie, chi fu 'l padre, se ell'è simile
> Alla madre, con chi sia allevatasi
> E che costumi sieno i suoi; son favole
> Queste, son cose che oggidì si acconciano
> Con due parole; sia la dote comoda;
> Chè l'altre cose non così si stimano,
> Che co' danar compensar non si possino.

Dopo avere scoperto così l'onesto suo intendimento satirico, che non è nel *Trinummo* di Plauto, da cui il Cecchi confessa aver cavato buona parte della sua commedia, egli aggiunge aver fatta una tale dichiarazione:

> Perchè alcun non pensi,
> Quest'uno Autore vogli esser simile
> A certi ladroncelli, i quali rubano
> Non gli argumenti, ma le commedie
> Intere intere e sol con lo intratesservi
> Un frammessuzzo le dan fuori, e giurano
> Con le mani e co' piè, che hanno cavatosele

Della lor testa. Egli ha tolto da Plauto
L' argumento in gran parte della favola;
E vi protesta, che farà il simile
Sempre in tutte le sue, perchè il medesimo
Ved' egli che hanno fatto li più nobili
Comici che vi sieno; e chi ha in pratica
Terenzio e Plauto, ne sia testimonio,
E dica se da' Greci le lor trassono.
E se poi li moderni hanno cavate le
Loro da quelli, e' potrebbe ancor essere
Che altri verrà, il qual renderà il cambio
A le Toscane.

Io ho già accennato come i vecchi brontoloni del *Trinummo* plautino hanno probabilmente inspirato i *Quattro Rusteghi* del Goldoni. Or chi non vorrà dire che i *Rusteghi* non siano una commedia intieramente goldoniana ed originale? Lo stesso può dirsi della *Dote* del Cecchi, quantunque segua assai più dappresso le orme plautine; ma siamo in Firenze, e non più a Roma, nel secolo decimosesto dell' èra volgare, e non più nel terzo secolo avanti Cristo, e con fiorentini vivi vivi fatti parlare da un ingegno vivacissimo e lepidissimo. L' avviamento della commedia piglia evidentemente anche il Cecchi dalla commedia plautina il *Trinummo;* ma quindi egli procede speditamente da sè sulla propria via, svolgendo l' argomento principale, che per lui è, come dice il titolo, la dote, aggiungendo col carattere dell' astuto vecchio Fazio che tiene grandemente alla dote, una verosimiglianza ed una perfezione di più, e introducendo dalla *Mostellaria,* il noto episodio degli spiriti, atto sempre a provocare il riso delle platee. Le ultime parole del

vecchio Filippo, che torna da Londra, al figlio prodigo e spensierato, sono delle più oneste che siansi mai intese sulla scena, e dovettero, più della *Mandragora,* insegnare al Goldoni il modo di scrivere la commedia onestamente allegra. Intanto è cosa notevolissima come da una stessa commedia plautina, siano nate due belle commedie italiane nuove ed originali come la *Dote* ed i *Rusteghi.*

La Moglie, altra delle migliori commedie in prosa del Cecchi, fu inspirata dai *Menecmi* di Plauto, come dalla *Cistellaria* plautina la commedia *Gli incantesimi,* e da Terenzio la commedia i *Dissimili.* Intieramente originale e tutta del Cecchi è invece, come parecchie delle sue commedie in versi, la commedia in prosa intitolata *L'Assiuolo,* alquanto licenziosetta e tolta dalla vita degli studenti a Pisa, ove un vecchio marito fa da Assiuolo o sia da Calandro e da messer Nicia. Della licenza l'autore si scusa nel prologo come d'uno spasso giovanile che, per capriccio, egli ha voluto pigliarsi una volta: « E se la vi paresse per avventura un poco più licenziosa o nelle parole, nell'atto stesso, che l'altre sue parute non vi sono, scusatelo, che, avendo una volta voluto uscire e di ritrovamenti e di mogliazzi, non ha possuto far di meno. E questo basti quanto alle scuse per lui, e per altri; perchè questi sanno che con voi tutti, che loro amici e partigiani sete, le scuse sarebbono superflue; co' maligni gettate via, che udir non le vorrebbono; con gli invidiosi far non le vogliono, perchè parrebbe loro troppo abbassarsi del grado loro, tenendo conto di vil gene-

razione d'uomini, se uomini però chiamar si possono gli invidiosi. De' savj non dubitano perchè sperano da loro piuttosto essere lodati, se, essendo giovani, si danno onestamente spassi da giovani. »

« Il Cecchi, scrive il Galanti, col quale sono lieto trovarmi d'accordo in questa che mi par legittima ammirazione, fu tra i Cinquecentisti il più fecondo scrittore; lasciò tre libri di commedie e molte *Morali* e farse; alcune perdute. Ha facilità, semplicità e studio di caratteri; talora sacrificò il libero estro a temi dati e convenienze della vita e scrisse *impiastri* e *tantafere,* com' ei le chiamò; porgeva benigno orecchio alla critica; compose anche commedie che forse non differivano dalle Atellane e diceva: *meglio così che far mostri.* Ruppe le regole d'unità di tempo e di luogo e la vecchia tradizione che la commedia dovesse essere in cinque atti; adoperò talora il linguaggio rustico, ravvivò con sali, proverbii e sentenze il colloquio, si svincolò da pedanterie e colorì la vita vera e vivace. Rapido nell' inventare e nello scrivere, componeva con celerità spesso d'improvvisatore, e non fece mai alcuna commedia:

Ch'ei vi mettesse più di dieci giorni.

Quanta somiglianza col Goldoni! »

Il Cecchi non ebbe ancora nella nostra storia letteraria il posto che gli spetta; le commedie di lui sono lette da pochi ed anche non facili a trovarsi; alcune rimangono pur sempre inedite; il tempo riparerà forse questo oltraggio alla fama del primo vero commediografo del Cinquecento.

Men noto ancora Giovanbattista De la Porta, medico napoletano, prima che il Camerini gli trovasse un degno posto fra i precursori del Goldoni. Abbiamo di lui quattordici commedie, che furono tutte stampate separatamente negli ultimi anni del secolo decimosesto, e ne' primi del secolo decimosettimo, poi ristampate tutte insieme a Napoli nel 1726. Come epigrafe al suo ritratto l' enfatico Marino avea scritto questa singolare ottava:

> Ecco la Porta, ove con bel lavoro
> Virtù suoi fregi in saldo cedro intaglia;
> Porta, che chiude l' immortal tesoro
> Cui null' altra ricchezza in terra agguaglia;
> Porta di fino, incorruttibil oro,
> Ond' esce luce ch' ogni luce abbaglia,
> Sì che può ben del ciel dirsi la Porta,
> Poscia ch' al Mondo un sì bel sole apporta.

Le quattordici commedie del Porta recano i titoli seguenti: *La Furiosa, L'Astrologo, Il Moro, La Chiappinaria, La Cintia, I due fratelli rivali, La Trappolaria*, *La Sorella, La Turca, L'Olimpia, La Fantesca, La Tabernaria* e *La Carbonaria.* I due tipi plautini che vi ricompaiono più spesso sono il *miles gloriosus* e il parassito in tutte le loro ricche varietà napoletane; ai tipi plautini s' aggiunge di nuovo il noioso pedante; Cogliandro, il marito imbecille è fratello di Calandro e di Nicia; tristi e galeotti i servi del Porta come i plautini. Si direbbe che la scena plautina rifiorisce, per mezzo del Porta, naturalmente sotto il cielo di Napoli. Già l' Aretino nella *Cortigiana* parla di *Napolitaneria*, come più tardi si

parlò di *Spagnoleria,* e questa prese più facilmente che altrove radice a Napoli, ove Pulcinella dovea poi rappresentare più direttamente la deplorevole servilità di quel che una lunga educazione soltanto potrà far scomparire; ma se, intanto, gli autori comici, invece di divertire soltanto coi lazzi di Pulcinella, avessero pure menato con maggior vigore il flagello comico, forse la cura morale di quella pur così vivace e ingegnosa parte d'Italia, sarebbe ora molto più innanzi.

L'ingegno comico del Porta si palesa non tanto nelle grosse buffonate che rendono esilaranti al grosso volgo le sue commedie, quanto nell'arte con cui sostenne e svolse alcuni caratteri e in ispecie lo spaccamonti ed il ghiottone. La prosa di lui, a dispetto di qualche fioritura seicentistica, corre spedita e disinvolta, nè priva talora di una certa eleganza.

Presso il Porta, ma con minor vena, con minor potenza comica ed inventiva, e in ogni modo, con minor intelligenza degli effetti scenici, ai quali forse neppur miravano, scrissero commedie Anton Francesco Doni, Giordano Bruno, Giambattista Guarino, e Michelangelo Buonarroti il Giovine, autore della *Fiera* in venticinque atti e della *Tancia, commedia rusticale,* la quale ultima, quantunque di piccolo effetto drammatico, può essere ricordata come una forma intermedia fra il dramma pastorale del Tasso e del Guarino, e l'idillio campestre che ai giorni nostri da Leopoldo Marenco fu ringiovanito e reso più schietto e più schiettamente affettuoso, quantunque possa parere che i nuovi contadini parlino un poco troppo signorilmente.

Io vengo quì, come il giovine lettore che mi segue può già essersi accorto, segnalando non già il nome di tutti i nostri autori comici, sian pur lodati, ma di quelli specialmente che tentarono alcuna novità nella commedia italiana. Taccio dunque di molti altri commediografi del secolo decimosesto e decimosettimo per rammentare, ancora prima di rivolgere brevemente il discorso al Goldoni, le così dette commedie dell'arte, di parecchie delle quali il professor Adolfo Bartoli pubblicava di recente e illustrava gli *Scenarii inediti.* Su quelli scenarii doveano improvvisare le compagnie comiche, tra le quali specialmente famose le fiorentine, le napoletane e le veneziane; è noto che il Cecchi tra i fiorentini, il Porta e Salvator Rosa tra i napoletani, i due Gozzi e il Goldoni stesso tra i veneziani, scrissero scenarii, i quali i comici, seguendo il costume degli antichi mimi, doveano poi animare in una compiuta, esilarante, non di rado oscena rappresentazione drammatica, come si pratica talora anche oggi dalle maschere comiche di Stenterello e di Pulcinella, e nel teatro de' burattini. Se i comici del Cinquecento, se il Porta in ispecie, e la commedia dell'arte, aprirono largamente la via alla commedia goldoniana, l'uso accolto dal Goldoni d'introdurre spesso nelle sue commedie il dialetto, e di mescolare la lingua col dialetto, facendo parlare in lingua i personaggi di maggior nobiltà e in dialetto il popolo e le donne, traeva già la sua origine dall'esempio di Angelo Beolco detto *il Ruzante*, gentiluomo padovano nato nel 1502 e morto in età di quaranta anni, che re-

citava egli stesso applauditissimo, sotto la maschera del *villano*, e che nelle sue commedie imitate dagli antichi introdusse tipi e dialetto padovani, ed ancora dialetti d'altre parti d'Italia, quando l'occasione lo portava, nel che fu pure talora imitato dal Goldoni. *Il Ruzante* ebbe un emulo formidabile in Andrea Calmo, autore ed attore comico, che introdusse pure il dialetto nelle sue commedie, tra le quali si segnalano specialmente *Fiorina*, *Saltuzza*, *Travaglia* e *Rhodiana* (1).

Per misurare ora il vero merito del Goldoni è dunque necessario aver conosciuto un poco i suoi precursori latini ed italiani; e non è da temersi che una tale conoscenza venga a scemare alcuna parte della gloria del grande veneziano. Anzi, se noi lo poniamo a confronto di tutti gli autori comici antichi e moderni, italiani e stranieri, l'accresce. Non si può dire, come si ripete ancora, ch'egli sia stato l'inventore, il fondatore, il padre della commedia italiana; ma si può bene affermare ch'egli fu il più grande fra i nostri autori comici, che vinse Plauto non pure in fecondità ed originalità, ma in potenza a creare una grande varietà di nuovi tipi drammatici. L'intreccio delle sue commedie può esser povero; la lingua ch'egli adopera disadorna; ma è tanto maggiore il merito di lui per avere con poco o nulla fatto commedie che vivono anche ora. Anche la *Mandragora* riuscì, con assai poco, una commedia

(1) Cfr. GALANTI, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*: Padova, Salmin, 1882, terzo e quarto capitolo.

animatissima; ma, se togli la burla oscena, la commedia cade; Nicia e fra Timoteo spiegano il loro carattere solamente in rapporto alla burla che si fa; la commedia ne corre via più spedita, perchè non si distrae punto l'azione dello spettatore dall'imbroglio che Nicia ingannato e Timoteo ingannatore preparano insieme; nel Goldoni la favola stessa non ha quasi mai una grande importanza; si guardi, per esempio, il *Ventaglio;* da un ventaglio smarrito quanti incidenti comici, quanto movimento scenico, quante piccole rivelazioni psicologiche! Tutto l'interesse della commedia goldoniana sta, per lo più, nello svolgimento progressivo de' caratteri; si vuol vedere e si vede fino a qual segno il *Rustego* può esser rozzo, Don Marzio maldicente, Lelio bugiardo, la locandiera civetta, l'innamorato ridicolo, come il burbero si palesi benefico, e così via via; il punto più comico è sempre quello in cui l'ingegno del Goldoni riuscì a dar compiuta la fisionomia comica, che, alla prima comparsa di un suo personaggio sulla scena, s'era già incominciata a travedere. Questa insistenza nello svolgere un carattere, sorpreso sul vero, sull'individuo fin che diventi un tipo generico, è una delle facoltà più rare e più mirabili del genio; e questa facoltà ebbe, quantunque scrittore più imperfetto, il Goldoni in Italia, come il Molière in Francia. La vena comica fu nel Goldoni inesausta; la facilità s'argomenta pure dalla promessa da lui data, e mantenuta splendidamente, di scrivere sedici nuove commedie in un anno, anzi superata, poichè le commedie di quell'anno furono poi diciassette. Studiò

sul vero; cacciò dalla scena la commedia disonesta e convenzionale, per introdurvi la commedia allegra ma onesta, e la satira fine, che morde e persuade. La gloria d'avere scritta la *Vedova scaltra*, la *Putta onorata, La buona moglie, La bottega del Caffè, Il bugiardo, La famiglia dell'Antiquario, Pamela nubile, Il vero amico, Il Molière, L'avvocato veneziano, Le donne gelose, La locandiera, L'avaro geloso, Le smanie della villeggiatura, Le done de casa soa, El campielo, Il ventaglio, I Rusteghi, La casa nova, Gl'innamorati, Le barufe chiozzote, Sior Todero Brontolon, Una delle ultime sere di Carnevale, Le Bourru bienfaisant,* per citare soltanto le commedie più note ed applaudite, e che vivono ancora quasi tutte sulle scene italiane, non è gloria che muore. Il Goldoni studiò il suo mondo comico specialmente a Venezia; ed è, senza dubbio, uno de' suoi meriti l'averci rappresentato al vivo i costumi veneziani del suo tempo, come il Cecchi tra i comici fiorentini, il Porta fra i napoletani, avevano con particolare felicità espresso sulla scena il carattere della vita fiorentina e napoletana del secolo decimosesto. Ma il Goldoni grandeggiò poi fra tutti i nostri comici, per aver fatto servire tutto il suo brio e tutta la sua arguzia per dare alla scena un'onesta allegria; per aver ricondotta la commedia italiana al tipo esemplare di quella di Menandro; per avere, in somma, fatto Plauto più decente, e Terenzio più vivace e più festivo.

TEATRO GRECO MODERNO [1]

Io ho già avvertito come se Alessandria e Bisanzio, città cosmopolite, con predominio di coltura greca, non furono una fonte viva di letteratura originale, rimasero pure intermediarii preziosi fra una vecchia civiltà che tramontava ed una nuova civiltà che sorgeva, e fra popoli diversi. La storia del teatro bisantino studiata sotto questo aspetto ha la sua importanza, in ispecie dopo che gli studii recenti del Craux sopra l'apologia dei mimi di Bisanzio scritta dal sofista Coricio fornirono nuovo materiale alle nostre indagini. Se il teatro di Bisanzio, per rispetto all'antico teatro Attico, manifestò agli stessi freddi eruditi un profondo decadimento, la varietà di forme che prese la dram-

(1) Di molte notizie che il lettore troverà in questo capitolo sono grato alla gentilezza del professor Spiridione De Biasi di Zante che sta scrivendo una Storia della Letteratura Greca.

matica sopra le scene bisantine, e la nuova attitudine dello Stato verso il teatro, e la parte che vi prese la Chiesa cristiana, sia per condannarlo, sia per approvarlo o trasformarlo, e il modo stesso con cui gli attori recitavano e il popolo vi assisteva, ne fanno, pel complesso di tutte queste cose, una cosa nuova. Nessuna forma particolare emerse in modo luminoso; ma tutte queste forme insieme crearono una specie di nuovo fermento, dal quale dovevano quindi uscir vivi nuovi particolari organismi; il mistero cristiano, per un esempio, è nato ad Alessandria ed a Bisanzio, in modo analogo e pel concorso delle medesime condizioni storiche. Il superstite teatro pagano, per mezzo specialmente de' suoi mimi e buffoni, metteva spesso in derisione non solo gli Ebrei, ma i Cristiani, in ispecie gli uomini di chiesa; questione che mi pare di un interesse storico singolarissimo, per quanto non mi sembri che sia stata avvertita fin qui. Se Bisanzio fu, com' è stato di certo, un anello medioevale che legò la civiltà antica con la moderna, io non mi spiego altrimenti come, nel medio evo, a incominciare dal fine del secolo decimo, al risorgere cioè della coltura classica fra i laici, abbia potuto divulgarsi la caricatura, la satira immediata, concorde, quasi sottintesa, popolare, universale contro gli uomini di chiesa, cioè come uno strascico delle antiche consuetudini bisantine, delle quali le leggende e tradizioni popolari d'ogni forma venute nel medio evo da Bisanzio, per via più o manco diretta, recavano l'impronta.

La satira contro l'uomo di chiesa nel Rinascimento

reca un carattere troppo popolare, perchè si possa riferirla ai soli intendimenti e al coraggio personale dello scrittore, essa mi pare invece una nozione ricevuta che si divulga, e dalla quale ogni scrittore un po' spregiudicato si vale, sapendo che il consenso popolare gli assicura l' impunità. Ora io credo che una tale licenza risale ad origine bisantina, a quel modo presso a poco con cui le usanze pur sempre vive e popolari de' travestimenti e de' lazzi satirici carnevaleschi sono uno strascico degli antichi Saturnali di Roma. La Chiesa stessa, nel medio evo, quando era più potente, parve aver coscienza del carattere tradizionale della satira contro il clero, perchè non curò quasi mai di cercarne e punirne gli autori, i quali si sarebbero difficilmente scoperti; quando, invece, sentì che nell' opposizione contro di essa si aggiungevano sentimenti personali, fu pronta al castigo; ed Abelardo, Arnaldo da Brescia, il Bruno, il Campanella, il Galilei ne furono esempii illustri. Io non posso qui lungamente insistere su questo punto di storia che mi pare assai rilevante per comprendere meglio un aspetto del Rinascimento che è dei più curiosi, e per non essere forse tentati a fare un merito od un demerito particolare a questo o a quello scrittore del primo o secondo Rinascimento, per avere, in somma, solamente variato il motivo d' una antica nozione popolare, che rimonta al tempo nel quale la società pagana non voleva rinunciare al suo carattere laico, non voleva subire il predominio teocratico, non voleva lasciarsi cristianizzare. Gl' imperatori Bisantini avevano ora parteggiato per la società

pagana, ora per la società cristiana; quindi i varii ordinamenti ch' essi diedero pel teatro.

Grande protettore del teatro profano si mostrò l' imperatore Anastasio (491-548 dell' èra volgare) il quale lo frequentava anche per trar profitto della satira che vi si faceva, e pigliarne norma a far buone leggi riformatrici; quando, invece, il cristiano Doroteo lanciava sulla scena la *Profezia dell' attuale stato*, egli veniva cacciato in esiglio. Giustiniano I vieta ai vescovi ed ai monaci di recarsi in teatro (questa legge si mantiene anche oggi in Grecia), e agli attori di vestirsi di abiti sacerdotali; ma non pare che questa parte della legge siasi osservata: o pure fatta la legge, trovato l' inganno; i monaci, i vescovi, i preti furono forse ancora rappresentati sulla scena, ma travestiti: il che non doveva essere più edificante; lo dobbiamo argomentare dal fatto che sotto Giustiniano II, la Chiesa, con un Sinodo, scomunicò il teatro: e lo storico Zonara ci spiega che il Sinodo mirava a colpire il teatro che derideva la vita monastica. Protessero molto il teatro la dinastia Macedone, specialmente Costantino VIII Porfirogenita, ed i Paleologhi. Il Patriarca di Bisanzio, Teofilatto, figlio dell'imperatore Romano, accolse il teatro in chiesa; e sotto l' imperatrice Eudossia il teatro bisantino e la Chiesa sembrarono rinnovare un nuovo patto d'alleanza. Ma erano compromessi che non duravano: alla prima occasione, il teatro laico riprendeva la sua libertà satirica, tanto più che i costumi del clero non erano esemplari. Parlando delle sacre Rappresentazioni Toscane, osservai come alcune di

esse non risparmiassero i preti e i monaci viziosi e simoniaci; questo singolare miscuglio di sacro e di profano, che ritrovasi pure negli *autos* spagnuoli e portoghesi, attesta soltanto il tentativo d'un accordo che andò fallito; i due generi tornarono in breve a distinguersi, e quello che avea in sè maggior vitalità vive ancora; l'altro che nasceva per alimentare una fede nascente, al languir della fede, si estinse.

Fra i drammi del periodo bisantino, si segnala un apologo drammatico di Michele Plocheiro, ove la fortuna cieca entra nella casa di un povero; un preteso savio si lagna di non essere stato preferito, e le Muse invano lo consolano. Il tipo del moderno dramma allegorico ebraico si potrebbe forse trovare in un dramma del poeta drammatico bisantino Prodromo, ove si rappresenta il Mondo che ha per moglie l'Amicizia, l'Inimicizia per concubina, la Follia per ischiava; per consiglio della schiava, il mondo ripudia la moglie e sposa la concubina. Poeta cortigiano era Manuele File, il quale, per lodare Giovanni Cantacuzeno, tutore di Giovanni Paleologo e poi usurpatore dell'impero, ci mostra la Virtù che viene in colloquio col Valore, con la Sapienza, con la Giustizia, con la Moderazione, con la Bontà, con la Memoria, con la Misericordia, con la Dolcezza, con la Sagacia, con la Sincerità, con la Continenza, e termina coi complimenti del lodato al lodatore.

Qui siamo dunque in pieno Bisantinismo, e della peggior forma; ma per la storia dello spirito umano, neppure questi fenomeni transitorii possono essere indifferenti; le forme artistiche e letterarie rispon-

dono mirabilmente all' ordine civile di quella età e di quella corte bisantina, ove il sofisma divien cortigiano, ed il cortigiano si fa autore drammatico.

Caduto l' impero Bisantino, molti di que' sofisti e retori passarono in Italia; non avendo più modo di esercitare con lucro l'arte loro servile, fecero di meglio, diventarono maestri di scuola, e agli Italiani che già fin dal tempo del Petrarca e del Boccaccio s'erano mostrati curiosi raccoglitori di codici greci e latini, insegnarono il greco; fra i molti ingegni volgari, emersero alcuni ingegni splendidi: e si trovò pure un commediografo, Demetrio Mosco del quale il Mustoxidi ha pubblicata una commedia. Non è punto improbabile che quel commediografo ed altri letterati Greci conoscessero antiche commedie greche, delle quali noi non abbiamo ora più conoscenza, e che una di queste fosse pure la *Mandragoreggiata* di Alessi, che, come ho già più volte avvertito, fornì probabilmente il soggetto alla *Mandragora* del Machiavelli, quando non sembri possibile che ad un ingegno come quello del Machiavelli potessero bastare il titolo e i frammenti che si trovano presso Ateneo per cavarne fuori una commedia all' antica. Come i Greci venuti in Italia contribuirono efficacemente a rivelare agli Italiani il mondo greco, così stando in Italia presero amore alla nostra letteratura; in tal modo passarono nella lingua greca l' *Aminta* del Tasso, il *Pastor Fido* del Guarino, alcune commedie del Goldoni, alcuni drammi del Metastasio. Il Guys, che viaggiava in Grecia sul fine del secolo passato, dice aver trovate in Grecia,

fin d'allora, tragedie in lingua volgare. Dovevano essere imitazioni di sacre rappresentazioni pastorali e di tragedie italiane. Tali erano *Il sacrifizio d'Abramo,* tragedia in versi d'ignoto autore; una tragedia di Giorgio Cortazzi cretese, imitata nel 1600 dall'*Isifile* del Mondella (1582); la commedia pastorale *Giparis,* e la tragedia *Zenone,* che il Sathas trovò manoscritte nella Biblioteca Marciana di Venezia. Di un Cretese del secolo XVI è pure una commedia *Statis* in versi volgari che si trova nella Biblioteca Marciana. « Demetrio Gusèli di Zante, mi scrive il De Biasi, primo traduttore della *Gerusalemme* del Tasso in versi greci, compose in versi vernacoli Zantiotti (1795) una commedia *Il Cassì,* che è una vera pittura dei caratteri e costumi della sua Zante, perciò è ancora popolarissima in Zante. I costumi di Zante dello stesso tempo sono anche ottimamente dipinti da un altro Zacinzio, Antonio Matessi, traduttore dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo, autore d'un dramma in prosa composto nel 1829. La commedia del primo, il dramma del secondo, lasciano tuttavia, quantunque più volte rappresentati, molto a desiderare, e sono pieni di difetti come lavori drammatici. »

Scrissero tragedie Atanasio Cristopulos e Rizo Nerulòs, autore di un'*Aspasia* (1813) e di una *Polissena* (1814); ma spiritosa ed aristofanesca parve specialmente una commedia di quest'ultimo, intitolata *Corachisticà,* ove si deridevano Coray e i suoi seguaci, che s'erano proposti di riformare la lingua greca; si citano tre mediocri drammi imitati dal teatro tragico francese di Giacomo Rizo Rangabè.

Ma il vero poeta tragico nazionale della Grecia moderna fu Giovanni Zambelli, di Santa Maura, nato nel 1787 e morto nel 1856, che conobbe ancora l'Alfieri, suo primo inspiratore, e fu amico di Ugo Foscolo; incominciò col tradurre in greco il *Timoleone* dell'Alfieri, poi scrisse egli stesso le seguenti tragedie: *Paleologo, Castriotti, Botzari, Capodistria, Caraiscachi, Cristina, Diaco, Codro, Andruzzo* e *Riga* (cfr. *Florilegio*), piene di sentimenti patriottici e care alla nazione greca; lo Zambelli scrisse pure una *Medea*. Fra gli altri tragici greci del nostro secolo si ricordano T. Aleco, autore della *Presa di Psara* e di un *Botzari*, la sorella del razionalista Cairi autrice d'un *Nicandro*, che rappresenta la caduta di Missolungi; Spiridione Basiliade, nato in Patrasso nel 1845, morto di ventinove anni a Parigi, autore delle seguenti tragedie: *I Callerga, Ipsilanti, Scilla*, piene di sentimenti patriottici e di affetto, *Galatea*, dramma tetro ma poetico, inspirato e potente (cfr. *Florilegio*) tolto dal canto popolare greco de' *Due fratelli rivali*, ossia *La moglie infedele* (cfr. *Florilegio*); *Luca Notarà, Tano Callistene, Le nozze Cretesi, Danae*; Giorgio Sachellario, che scrisse due melodrammi *Ulisse e Calipso* e *Orfeo ed Euridice*; Demetrio Paparrigopulo, autore d'un poema drammatico *Vita-Sogno* (cfr. *Florilegio*), morto egli pure giovanissimo nel 1873; Demetrio Bernardaki, nato nel 1833 a Mitilene, autore di lodate tragedie, tra l'altre *I Cipselidi, Maria Doxapatri, Merope*; il ministro Rangabè, cui si devono le tragedie *Luca, Frosine, La Vigilia* (che furono pure tradotte in tedesco e rap-

presentate in Germania); Atanasio Mauromicali, morto di ventiquattro anni, autore di due tragedie applaudite *Coriolano* e *La presa di Tripolitza;* Antonio Antoniade, Andrea Rizopulo, autore di due drammi in prosa *Milton* e *Nerone in Corinto;* Cleone Rangabè, autore d'un *Giuliano l'Apostata*, per cui l'autore venne scomunicato.

Alla commedia attesero pure nel suolo nostro parecchi scrittori greci, ed alcuni con molta lode; si lamenta soltanto che il maggior numero di essi scriva una lingua o troppo ricercata o troppo plebea, che troppo spesso si imiti il teatro francese, invece di cercare inspirazione nella diretta osservazione dei costumi e de' caratteri greci. Tuttavia, a giudicare dall'*Agorà* (1) di Demetrio Paparrigopulo già ricordato, come tragico, e dalla *Scelta di una moglie,* commedia politica dello stesso, di cui ho pubblicato l'intiera versione italiana fatta da Augusto Negri, nella *Rivista Contemporanea* di Torino dell'anno 1869 (cfr. *Florilegio*), il genio aristofanesco non è ancora spento in Grecia. Si ricordano pure fra le più belle e vivaci commedie greche, oltre la già citata *Corachisticà* del Nerulòs, la *Babilonia* di Demetrio Bisanzio, ove si mostra la confusione delle lingue che

(1) In questa commedia, ove si confronta il mondo nuovo con l'antico, Cimone si dà la morte a cagione della infedeltà della sua innamorata, che lo consiglia essa stessa ad uccidersi; ed egli conchiude con poetica disperazione: « Giustamente, poichè la morte è serena; bevi vino; domattina apparterrai alla natura dalla quale uscisti: essa è immortale e tu risorgerai in pianta od in fiore. »

nasce in Grecia, perchè ciascun provinciale prosegue a parlare il suo vernacolo, e perchè i pedanti vogliono proscrivere la lingua parlata per restaurare la sola lingua dotta; *Le nozze del Cutrulì*, satira assai popolare dei costumi politici della Grecia contemporanea, fatta dal ministro Rangabè; *Il Ciarliero* di Sofocle Caride, in tre atti, ma con un solo personaggio, che ciarla sempre (una satira contro la loquacità degli Ateniesi). Vengono pure segnalati fra i commediografi greci i due fratelli Alessandro e Panagioti Soutzo, autore il primo del *Prodigo*, del *Poeta*, del *Presidente del Ministero*, e il secondo del *Blacava*, del *Caraiscachi;* Angelo Vlaco, autore di commedie di carattere, assai spiritose, tra le altre: *La figlia dello speziale, L'assedio d'un genero, Il matrimonio a motivo della pioggia* e *Il capitano della guardia nazionale;* S. Melessino, N. Bulgari, C. Xenos, C. Bersi, G. Franghia, A. Moraitide, P. Zano, D. Coromilà, Timoleone Ambelà, I. Schilissi (1), G. Surì, Elia Zervò ed altri.

---

(1) Il signor De Biasi muove allo Schilissi questa domanda: « Perchè imitare le commedie francesi? Perchè lo Schilissi pose il Tartufo del Molière a Costantinopoli? perchè non darci il vero Tartufo Greco? tipi comici ne abbiamo pure in Grecia. »

TEATRO SPAGNUOLO

Ne' due capitoli precedenti, trattando del teatro italiano e del teatro greco moderno, ho già toccato dell' uso di mescolare elementi profani alle sacre rappresentazioni, anzi non solo profani, ma irreligiosi; e notai come quest' uso così generale ed antico che risale ai secoli più religiosi del medio evo, quando il clero era più potente, doveva avere una origine tradizionale, la quale mi sembra doversi muovere dai primi secoli della Chiesa ed in ispecie dalle rappresentazioni del teatro Bisantino. Nello stesso modo io mi spiegherei il miscuglio che si fece nell' *auto sacro* spagnuolo svoltosi bensì dall' antico *mistero*, al quale si attribuisce, in Ispagna come in Francia ed in Italia, un' origine liturgica; ma nello stesso dramma liturgico l' elemento sacro ed il profano si confondevano già e la Chiesa che accolse nel tempio lo spettacolo fu la prima a dare quello scandalo, che dovea poi, quando le apparve troppo

evidente, castigare in alcuni di quelli autori che le parevano abusarne. Un tale miscuglio si trova presso ogni popolo che coltivò la sacra rappresentazione; ma presso nessun popolo si rese più caratteristico e divenne più generale che in Ispagna, ove la sacra rappresentazione, per quanto si disputi ancora se siasi importata dall'Italia, dalla Francia o dalla Provenza, trovò il terreno più adatto e si svolse quindi in una forma più ampia e più ricca. La cavalleria, avendo avuto in Ispagna un motivo più frequente che altrove di farsi valere, il sentimento cavalleresco e religioso che spinse gli Spagnuoli contro i Mori e che trionfò con la loro cacciata, dovea pure trovare un riflesso potente ed immediato in un'arte, ove l'elemento cavalleresco e l'elemento religioso prevalessero insieme; l'epopea e il dramma spagnuolo furono dunque l'espressione più fedele e più naturale di una condizione storica propria della Spagna, e questo è il motivo principalissimo per cui quella letteratura ci appare fra tutte le letterature la più vivamente colorita.

Per tacere della commedia morale ed allegorica, che andò perduta, del marchese di Villena, rappresentata nel 1414 per le nozze di Ferdinando d'Aragona, delle *Coplas de Mingo Revulgo* (1), di Rodrigo di Cota, egloga pastorale con intendimento politico e satirico (2), della *Celestina* dramma popolarissimo, tra-

(1) Strofe di Mingo Revulgo

(2) Il pastore Domingo Vulgus, o Mingo Revulgo, si sfoga con Gil Arribato, l'aristocratico, contro il governo regio. Il

gicommedia, o romanzo drammatico dell'anno 1472, che, per una insolita audacia di linguaggio, e una vivace pittura di caratteri, s'avvicina al dramma realistico e alla commedia dell'Aretino, tradotto fin dal secolo decimosesto in parecchie lingue, e che ebbe numerose imitazioni (tre saggi isolati) noi ci troviamo sul fine del secolo decimoquinto e sul principio del secolo decimosesto innanzi a tre fecondi poeti, Juan de la Encina, che fu a Roma cappellano alla Corte di Leon X, autore di *Autos pastoriles* e di *Eglogas pastorinas*, ma più colto verseggiatore che vero poeta drammatico (il Ticknor lo chiama tuttavia il *vero fondatore* del teatro laico in Ispagna); Gil Vicente, che il Portogallo rivendica a sè perchè nato portoghese, quantunque abbia spesso scritto in lingua castigliana e siasi, in parte inspirato da Juan de l'Encina, sembra essere stato attore de' suoi drammi religiosi e pastorali, che chiamò *Autos*. Questi *Autos* furono sedici; ma egli compose pure commedie, tragedie e farse; in tutto quarantadue lavori per la scena. « Prese collettivamente, scrive il Ticknor, le sue egloghe religiose, sono quanto vi ha di meglio nella letteratura drammatica portoghese. » Il terzo insigne poeta drammatico spagnuolo di quel tempo fu il commediografo Torres Naharro. Già la com-

---

dialogo s'apre con la seguente apostrofe di Gil a Mingo: « O Mingo Revulgo, o Mingo, che avvenne del tuo saio blù: non lo metti più la domenica? Che avvenne del tuo rosso casacchino? Perchè accigliato? Tu vai stamane a capo basso, ti nutri forse di pene amare? » Allora Revulgo rappresenta la sua miseria.

media d'intreccio era stata tentata da Gil Vicente col suo *Viudo* (*Il Vedovo*), che termina con due matrimonii, e con la *Rubena*, scritta in spagnuolo ed in portoghese; ma l'ingegno di Gil Vicente era più portato al dramma romantico che alla commedia, e più ancora forse alla poesia lirica che alla drammatica. Ma la vera inspirazione della commedia si venne dalla Spagna ad attingerla in Italia. Già nel 1516 s'era pubblicata una traduzione spagnuola dell'*Anfitrione* di Plauto; quando poi Bartolomeo Torres Naharro fu accolto alla Corte di Leon X e poi a Napoli presso Fabricio Colonna, trovò la commedia italiana già avviata, e ne tolse inspirazione. Egli stesso, dedicando nel 1517 al Davalos le sue opere stampate a Napoli, fra le quali si trovano pure otto commedie, si scusa di quell'ardimento, per aver veduto l'accoglienza festosa che si faceva in Italia alle commedie (*viendo todo el mundo en fiestas de comedias*). Torres Naharro chiama gli atti giornate (*jornadas*); divide dunque le sue commedie in cinque giornate; vuole che i personaggi non siano meno di sei e non più di dodici; e dichiara ragionevolmente che la commedia non deve accogliere elementi che non le appartengono; chiama *introyto* il prologo, scritto di solito in stile agreste e comico, per dimandar favore. La commedia di Torres Naharro è specialmente satirica. La *Soldatesca* tratta del modo di far la leva pel servizio del papa a Roma; la *Tinelaria* o *El comedor de los criados* rappresentante le orgie di un'anticamera nella casa di un cardinale; la *Jacinta* ci fa assistere ad uno *svayamvara* all'indiana

ossia alla scelta dello sposo fatta fra molti contendenti da una bella castellana romana (una specie di *Porzia* o di *Turandot*); l'*Aquilana* e la *Calamita* mettono in iscena due novelle romanzesche; la *Trofea,* commedia allegorica, fu scritta in onore del re don Manuel di Portogallo per le conquiste fatte in Africa e nell'Indie; *Imeneo,* dramma bizzarro e fantastico. Il Torres Naharro distingueva due maniere di commedie « *las comedias á noticia y la comedia á fantasia.* » L'ultima commedia apparteneva senza dubbio al secondo genere, il quale dovea poi trovare un così grande favore in Ispagna, specialmente nel secolo decimosettimo. L'invenzione della favola è intieramente fantastica; ma svolgendosi poi l'intreccio, s'accolgono scene reali della vita spagnuola; nell'*Imeneo* del Torres Naharro appare pur anco già il buffone o pagliaccio scenico spagnuolo detto *gracioso,* che corteggia l'ancella dell'eroina; il *gracioso* ritorna pure nella *Serafina* dello stesso autore. Non regge dunque la pretesa di Lope de Vega che voleva aver inventato il *gracioso.* Un fatto singolare, osserva il Ticknor, esaminando la commedia fantastica *Imeneo,* è che questo dramma tende ad osservare la regola delle unità. Vi è una sola azione principale, il matrimonio di Febea; non si estende (malgrado le cinque *giornate* in cui esso pure è diviso) oltre le ventiquattro ore e si compie intieramente nella strada, innanzi alla casa della signora, eccetto il quint'atto che si svolge forse in casa. L'insieme si fonda sui caratteri nazionali spagnuoli, e la commedia conserva il costume ed il carattere nazionali. Le parti migliori

sono, in genere, quelle dei *graciosos;* vi sono dialoghi deliziosi fra gli innamorati, e passi commoventi tra il fratello e la sorella. La parodia de' servi Borea e Doresta sulla passione dell'eroe e dell'eroina è spiritosissima. Nella prima scena in cui s'incontrano occorre un dialogo che produrrebbe pure il suo effetto se si trovasse in una commedia del Calderon.

Juan de l'Encina, Gil Vicente, Torres Naharro sembravano aver dato un grande impulso col loro esempio alla drammatica spagnuola e portoghese, ma non riuscirono invece a fondare un vero teatro nazionale. Dopo di loro vi fu un grande ristagno; si ripresero gli antichi drammi religiosi, ma con fiacchezza e si segnalò pure un'*Egloga* drammatica di Juan de Paris lavoro ecclesiastico senza poesia, che tentava conciliare insieme l'antico mistero, l'egloga di Juan de l'Encina e la commedia di Torres de Naharro. Incomincia con una povera strofa, ove un eremita è fatto parlare in questa forma: « La vita penosa che noi mortali passiamo in questo mondo terrestre, se la consideriamo ragionevolmente, dobbiamo trovarla piena di mali durissimi, di tanti e tali tormenti che noverarli sarebbe infinito, ed inoltre si avvizzisce come la rosa che sta ne' rosai. » Un vero ingegno drammatico, ammirato dal giovane Cervantes, si ritrova all'apparire di Lope de Rueda, battiloro di Siviglia, che fiorì tra l'anno 1544 e l'anno 1567 in cui morì. Fu attore egli stesso nelle proprie commedie e farse che vennero rappresentate a Siviglia, Cordova, Valenza, Segovia e altrove. Quattro sole delle sue commedie ci furono

raccolte dalla stampa. Nella commedia *Los Engañados*, abbiamo una bella donna travestita da uomo che dà occasione a casi curiosi, come nei *Suppositi* dell'Ariosto, nella *Calandra* del Bibbiena, nell'*Arrenopia* del Giraldi, nella *Twelfth Night* (*La notte dell'Epifania*) di Shakespeare, dove Olivia si traveste, come la Lelia del dramma spagnuolo, che divenuta paggio del proprio amante Marcello, fa innamorare di sè la signora Clavela. Non mi pare punto probabile che Lope de Rueda non abbia avuto notizia della commedia dell'Ariosto *I Suppositi* o della *Calandra*, delle quali si ritrovano nella commedia spagnuola parecchi incidenti. Anche qui abbiamo i simili plautini; ma i due gemelli sono l'uno maschio e l'altro femmina, il che dà motivo a scene più comiche. Le due sorelle simili sono l'argomento di un'altra commedia di Lope de Rueda intitolata *Medora*, ove si riproduce nel personaggio di Gargullo il tipo del *miles gloriosus*, e appare un nuovo tipo intieramente locale nella Gitana giuntatrice. Della terza commedia intitolata *Eufemia*, il Ticknor dice che rassomiglia alla *Calumniada Imogenes*, e che il carattere di Melchor Ortiz è quasi lo stesso che quello del buffone nel vecchio dramma inglese, un piacevole miscuglio ben sostenuto di semplicità e di finezza.

Il soggetto dell'*Armelina*, la quarta commedia di Lope de Rueda, è intieramente romanzesco, con intervento della negromanzia e mitologia, rapimento di fanciulli, riconoscimento e matrimonio finale. Lope de Rueda scrisse pure parecchi *Coloquios Pastoriles*: anzi in questo genere di brevi componimenti dram-

matici acquistò una vera originalità, come si può giudicarne dallo stesso saggio che ne reco nel *Florilegio*. Il Cervantes, nel prologo delle commedie, descrive la semplicità dell'apparato scenico nel tempo della sua gioventù, quando si vedevano soli pastori in iscena, con intermezzi ne' quali apparivano ora un Moro, ora un mezzano, ora un buffone, ora un Biscaglino, quattro parti sostenute mirabilmente da Lope de Rueda. « In quel tempo, scriveva il Cervantes, non vi erano quinte, nè sfide di Mori e di Cristiani, a piedi od a cavallo. Non vi erano spettri che sembrassero sorgere dalla terra per un buco praticato nel palco, composto di quattro o di sei assi sollevate dalla terra di sei palmi. Non si vedevano neppure discendere dal cielo nuvole con angeli o con anime. » Cervantes chiama Lope de Rueda grande: e di lui teneva pure gran conto Lope de Vega, come del primo vero autore di commedie popolari e nazionali spagnuole. Egli ebbe imitatori o seguaci immediati nel libraio suo amico Juan de Timoneda di Valenza, autore di egloghe religiose dette *Pasos*, commedie, farse, tragicommedie, autos religiosi, e di una riduzione dei *Menecmi* di Plauto; in Alonso de la Vega, in Antonio Cisneros Juan de Malara, Juan de la Cueva, autore, fra gli altri, d'un dramma intitolato *Il Calunniatore*, che mi sembra offrire una singolare rassomiglianza col dramma cinese la *Vendetta di Teungo* (1); Joaquin Romero de

(1) Trattasi d'una giovine signora che ricusa l'amore di un giovine dissoluto e corrotto, il quale l'accusa d'assassinio: condannata a morte, è salvata da una potenza sovran-

Cepeda, Cristobal de Virués, autore, tra gli altri drammi, d'un *Atila furioso,* ove muoiono ben cinquanta personaggi, Jeromino Bermudez, che nel 1577 pubblicò a Madrid due suoi drammi relativi ad Ines de Castro, col titolo di *Primeras Tragedias Españolas,* quantunque la prima delle due fosse, più che imitata, tradotta dall' *Ines de Castro,* del portoghese Ferreira, Lupercio Leonardo de Argensola, le cui tragedie *Alessandra* ed *Isabella,* furono applauditissime e sovra ogni cosa, molto lodate dal Cervantes nel *Don Chisciotte,* quantunque i posteri non abbiano resa ragione nè a quel plauso, nè a quelle lodi; Cervantes stesso, che adotta il sistema de' drammi di tre atti, anzi che di cinque, introduce sulla scena fantasmi, personaggi allegorici, come la Guerra, la Peste, la Fame, i Fiumi, e scrisse da venti a trenta lavori drammatici, il maggior numero de' quali andò perduto; tra i salvati, splende di molte poetiche bellezze, il dramma *Numanzia,* intonato con la malinconia e gravità lamentosa che domina il Mistero drammatico persiano (1), ma di una tenerezza fors'anche più viva e più ideale. In quanto alle commedie del Cervantes, nocque troppo a lui, privo di vero ingegno dram-

naturale e il suo accusatore è punito in sua vece. È possibile che, per mezzo de' missionarii spagnuoli o portoghesi nella Cina, fosse pervenuta a Juan de la Cueva notizia del dramma cinese, di cui abbiamo dato saggio nel *Florilegio.*

(1) La scena della fame che riproduco nel *Florilegio* non sembra aver riscontro con la scena della sete del mistero persiano che io recai pure tradotto e con la scena della morte di Hussein?

matico, il confronto che si poteva fare con quelle del *monstruo de naturaleza* o miracolo di natura, come lo stesso Cervantes chiama Lope de Vega, ch' egli avea preso sul fine della sua vita ad imitare.

La vita di Lope de Vega (nato nel 1562, morto nel 1635) contemporaneo dell' autore del *Don Chisciotte,* non fu meno avventurosa di quella di Cervantes; la sua fecondità intellettuale è forse la più maravigliosa di cui la letteratura abbia notizia.

Egli avea incominciato a scrivere pel teatro dall' età di undici o dodici anni, verso l' anno 1574. commedie delle quali ci parla egli stesso nel poemetto didattico intitolato *Arte nuevo de hacer comedias:* « Il capitano Virués, genio insigne, ridusse a tre atti la commedia, che prima camminava carponi su quattro come i bambini; poichè le commedie erano allora bambine, ed io le scrissi tra gli undici e i dodici anni, di quattro atti e di quattro fogli, dovendo ogni atto contenere un foglio; ne' tre intervalli, fra un atto e l'altro, si rappresentavano tre intermezzi. » Nel tempo del suo esiglio a Valenza, dedicossi a scrivere regolarmente pel teatro, incominciando a coltivare, come i suoi predecessori, l'egloga pastorale, la moralità, la parabola evangelica, il dramma allegorico, e, infine, vere e proprie commedie originali. Già fin dal 1603, Lope dava un elenco de' titoli di trecento quarantun lavoro drammatico da lui composto; nel 1609, i suoi lavori scenici erano divenuti quattrocento ottantatre; nel 1618, ottocento; nel 1619 nove cento, nel 1624, mille settanta, il che darebbe, in cinquant'anni, una media di oltre venti commedie

all' anno. Il miracolo che il nostro Goldoni fece dunque in un solo anno della sua vita, Lope de Vega l' avrebbe fatto per oltre cinquant' anni di seguito; d' una sua commedia sappiamo che fu composta e rappresentata nello spazio di cinque giorni; di cinque lunghi drammi, che bastarono quindici giorni a scriverli; quindici atti, dunque un atto al giorno; una vera creazione improvvisa, e, per quanto ci è noto, fatta senza alcuno sforzo, senza alcun segno di stanchezza. Il fare insegna a fare; e non è sempre vero che, facendo presto e molto, si faccia peggio; quello che si fa di seguito, da molti anni, con facilità e senza stento, riesce sempre meglio. Certo la natura avea servito Lope de Vega di un ingegno agile e potente; ma non è vero ch' egli avrebbe fatto opere tanto più perfette, facendone assai meno; i capolavori che uscirono, in ogni modo, dal suo cervello operoso, e che furono anch' essi improvvisati, come gli altri suoi lavori, non sarebbero riusciti migliori se Lope de Vega li avesse ponzati per mesi ed anni. La lunga pratica del fare gli permise ne' momenti inspirati, di creare capolavori, ma anche quelli che non riuscirono tali rivelano una mano esercitata ed un ingegno robusto. Le donne sterili hanno sempre invidiato le donne feconde, e non è meraviglia che gl' ingegni tardi, lenti, poveri che fanno ogni cosa con molto stento sentenzino facilmente che la quantità è a danno della qualità, che la fretta è nemica d' ogni perfezione, e cagione d' ogni negligenza. Ma l' esempio di Lope de Vega è de' più luminosi per confonderli. Lope de Vega accompa-

gnato quasi sempre dall'inspirazione, dalla grazia e dall'armonia, scriveva senza un preconcetto, solamente per divertire, col mezzo della scena, il pubblico del suo tempo; con una versatilità prodigiosa, tentò dunque tutte le forme drammatiche, ma in una specialmente si compiacque (si può anzi dire che egli ne fu creatore) quella ch' egli stesso chiamò *Comedia de capa y espada*, dramma d'intreccio ov'entrano in iscena gentiluomini galanti, che vestivano cappa e spada. Tra queste commedie, si segnalano specialmente *La hermosa fea*, (*La bella brutta*); *Dineros son calidad*, (*Il danaro è un pregio*). *Las bizarrias de Belisa*; *El perro del hortelano*, (*Il cane dell'ortolano*); *El acero de Madrid*, (*L'acciaio di Madrid*); ove abbiamo una finta ammalata e un finto dottore, e scene trattate in modo che possono, a detta del Ticknor, competere col *Médecin malgré lui*, di Molière; *La mañana de San Juan*, (*L'alba di San Giovanni*), interessante commedia di costumi, che rappresenta al vivo gli usi spagnuoli della vigilia di San Giovanni; *La boba para los otros y sabia para si misma*, (*Folle per gli altri, savia per sè stessa*); *El premio de bien hablar*, (*Il premio del parlar bene*); *Por la puente Juana*, (*A traverso il ponte Giovanna*); *El ruysenor de Sevilla*, (*L' usignuolo di Siviglia*) e alcune altre. Il Lope de Vega tentò pure, ma con minor fortuna e minore attitudine, le *Comedias heroicas* o *Comedias historiales*. Nella *Roma abrasada*, (*Roma incendiata*), dramma assai grottesco, Nerone fa da *gracioso* o buffone, e s'innamora alla maniera de' damerini spagnuoli. Il mi-

glior saggio di questo genere drammatico da lui trattato è forse *El Principe perfecto*, ove, facendo il ritratto di Don Giovanni di Portogallo, figlio di Alfonso V, tentò rappresentare l'ideale del principe: la scena che si reca nel *Florilegio*, ove la donzella domanda al re di obbligare alla fedeltà un cavaliero, parmi avere il suo riscontro nella scena consimile del *Tutto è bene quel che finisce bene*, di Shakespeare, ove il Re di Francia consiglia Beltramo a sposar la donzella di cui ha destato l'amore, e con la *Çakuntalâ* indiana che viene a domandare al Re che la rese madre il compimento delle sue promesse.

Nel teatro spagnuolo, presso la pompa artificiosa e la solenne gonfiezza dello stile, appare spesso una semplicità di linguaggio, e una verità di caratteri fortemente coloriti, che ci obbliga a ricorrere spesso per la comparazione o al dramma indiano o al più gran coloritore di caratteri drammatici, che fu Guglielmo Shakespeare, il quale, in parecchi drammi, ma specialmente nel *Romeo e Giulietta*, riunì pure due stili, l'uno di convenzione, che quanto più vuole inalzarsi riesce freddo e povero d'efficacia, l'altro semplice, schietto e caldo che ci rappresenta al vivo i sentimenti più profondi. Fra i drammi storici di Lope De Vega meritano pure ricordo *El Nuevo Mundo de Cristobal Colon*, e *El Castigo sin Venganza* (il soggetto della *Parisina* che inspirò Lord Byron). Di quest'ultimo dramma, del quale egli possedeva il manoscritto autografo, il Ticknor lasciò scritto: « Lope terminò questa commedia, il primo agosto 1631, in età di circa sessanta nove anni.

Pochi drammi del genere al quale essa appartiene sono improntati di una maggior forza poetica; nessuno ha una verseggiatura più agile e più svariata. I caratteri, quelli del padre e del figlio in ispecie, sono mèglio determinati e sostenuti del solito. L'insieme del lavoro è scritto con maggior cura; nel manoscritto originale che si conserva ancora si veggono lunghe e frequenti varianti, e minute correzioni di parole. » Il Ticknor riscontrò già *La Estrella de Sevilla* col *Cid* di Corneille, per l'affinità del soggetto. Fra i drammi eroici che Lope tolse dalla storia o leggenda nazionale, si ricordano specialmente l'*Historia de Wamba, El ultimo Godo, Las Mocedades de Bernardo, Bernardo en Francia, El casamiento en la muerte, Los siete infantes de Lara, El bastardo Mudarra*; ed è pure curioso il trovare già nel *Gran Duque de Moscovia*, trattato da Lope de Vega un soggetto di storia russa a lui contemporanea, cioè quell'usurpatore Boris Godunoff, che dovea, nel tempo nostro, inspirare una bella tragedia al conte Alessio Tolstoi. Fra i drammi storici di Lope, vogliono pure essere segnalati per l'argomento *L'Arauco Domado* (ossia la *Conquista d'Arauco*), e *La Santa Liqua* (ossia *La Santa Lega* de' principi cristiani per la battaglia di Lepanto).

Oltre i drammi storici ed eroici, e le commedie di cappa e di spada, Lope de Vega scrisse pure alcune belle commedie di soggetto borghese o popolare, fra le quali ottennero maggior favore *La Esclava de su galan, La Moza de cantaro*, (*La fanciulla della brocca*); *El Sabio en su casa* (ove il saggio ed onesto all'amico

che lo spinge ad inalzare il suo stato risponde: chi nacque umile, mal diventa cavaliere; mio padre vuol morire Leonardo com' egli è nato. Un carbonaio mi diè la vita; voglio morire agricoltore; è già un passo di più; l' uno ara, l' altro scava; ogni vaso sa del liquore che contiene); *La doncella Teodor* (a proposito della quale, il Ticknor annota: L' oggetto principale di tutto il dramma consiste nello sfoggio di conoscenze dell' eroina, e in discussioni coi dotti; ma le questioni cadono per lo più sopra gli argomenti più volgari, e il merito di tutta la favola è scarsissimo, inferiore anche a quello del *Fr. Bacon,* libro inglese con cui la si può, per alcuni aspetti, confrontare; la storia popolare inglese di *Fr. Bacon,* arriva appena alla fine del secolo decimosesto, quantunque la maggior parte de' suoi materiali siansi tolti dai *Gesta Romanorum.* La commedia di Roberto Greene sullo stesso argomento fu stampata nel 1594; l' una e l' altra possono offrir materia ad un parallelo con la storia e la commedia della *Donzella Teodor;* confrontando il dramma inglese col dramma spagnuolo il vantaggio rimane per quest' ultimo); *Los cautivos de Argel* (inspirata da una commedia del Cervantes), ove Cervantes stesso viene, con minor convenienza, introdotto in scena.

La commedia *El mejor alcayde el Rey,* riunisce insieme i tre generi di commedia trattati dal Lope de Vega, la commedia di cappa e spada, la commedia borghese e il dramma storico. Il Lope de Vega coltivò pure il dramma religioso; ma non è in questo genere non creato da lui come neppur nelle farse,

negli intermezzi burleschi (1), che noi ricercheremo l'originalità del suo ingegno. Egli fu incomparabile dove non avea modelli, e creava di suo; perciò egli poteva, con ragione scrivere nell'*Arte Nuevo de hacer comedias:* « Quando debbo scrivere una commedia, chiudo sotto sei chiavi i precetti; caccio dal mio studio Terenzio e Plauto, perchè non protestino contro di me, chè anche i libri muti possono dire il vero. Io scrivo secondo quell' arte che inventarono quelli che ambirono il plauso popolare; poich' è il popolo che paga, è giusto parlargli in modo gaio per dargli gusto. » Quanto buon senso in queste poche e semplici parole del gran commediografo! Ma, alcuna volta, egli diventò il servo e non il padrone del pubblico; per piacergli troppo, potendo, col favore che aveva ottenuto, guidarlo, volle soltanto divertirlo, e compiacerne tutti i capricci; qui la grandezza di Lope de Vega s' offusca un poco; e sotto questo aspetto, Menandro, Molière e il nostro Goldoni ci appaiono più grandi di lui. Per divertire, Lope de Vega molte volte tradì scientemente la storia, la geografia, il vero; per divertirlo e per farlo ridere, insegnò talora al popolo una morale equivoca;

(1) Uno di questi intermezzi *El robo de Helena* (*Il ratto di Elena*), incomincia la rappresentazione del fatto eroico; ma Paride ed Elena, ossia l'attore e l'attrice che li rappresentano, scappano davvero, e la parodia termina con una scena comica di confusione e di riconciliazione. Questo intermezzo richiama in mente al Ticknor quello consimile di *Piramo e Tisbe* nel *Sogno d' una notte di mezza estate*.

mirò più al favore immediato del popolo spagnuolo che gli era affezionato, che a produrre un rivolgimento progressivo ne' suoi sentimenti. Vi è spirito, brio, colore, vita spagnuola nelle sue commedie; ma il genio di Lope de Vega poteva metterci una grande coscienza che penetrasse l'immensa opera sua; non avendone sentito il bisogno, la sua commedia, che ha tante qualità mirabili, manca, al desiderio nostro, d'un pregio essenziale ad ogni opera d'arte, manca del sentimento d'idealità, di quella specie di nobiltà più insigne che la grazia sola non basta a conferire, e che richiede invece la presenza segreta, ma continua ed operosa, di un alto pensiero il quale governi, quasi con divino mistero, la creazione.

Lope de Vega fondò, in ogni modo, in forma splendida e stabile, il teatro nazionale spagnuolo. L'esempio illustre dato dal meraviglioso maestro trovò compagni e seguaci numerosi, i quali accorsero a Madrid per approfittare di quel vasto campo di gloria che la scena offriva ormai all'ingegno spagnuolo. A Madrid, scrive il Ticknor, si vide tosto formarsi un'accolta di scrittori drammatici più numerosa, e, per certi aspetti, più insigne di qualsiasi altra società simigliante dei tempi moderni. Fra i più notevoli poeti drammatici contemporanei di Lope de Vega, si segnalano Damian de Vegas, prete di Toledo, autore della *Comedia Jacobina* (rappresentante la benedizione di Giacobbe fatta da Isacco); Francisco de Tarrega, canonico di Valenza, autore del dramma eroico *La enemiga favorable,* preceduta, nella rappresentazione, da una *loa,* complimento per accaparrarsi il favore

del pubblico in forma d'una ingegnosa romanza che loda le donne brutte, e da una farsa, ove due lacchè vengono a contesa; Gaspar de Aguilar, che scrisse nove commedie, tra le quali *El mercader amante* lodata dal Cervantes; Guillen de Castro, di cui sono stampate circa trenta commedie (fra le quali si segnalano le seguenti: *Mal casados de Valencia; Piedad y Justicia; Santa Barbara; Don Quijote*, tratto dal romanzo di Cervantes; *Las Mocedades del Cid* (La gioventù del Cid) che inspirò il *Cid* di Corneille; *El curioso impertinente; El conde Alarcos; El conde d'Irlos; Las maravillas de Babilonia*); Luis Velez de Guevara, a cui si attribuirono ben quattrocento componimenti drammatici (fra i quali il dramma cavalleresco intitolato: *Mas pesa el Rey que la sangre*: ossia: *Conta più il re che il sangue*, ove Alonso per fedeltà al sovrano sacrifica il proprio figlio: *La luna de la sierra*, commedia che si trova compresa nella raccolta pubblicata nel 1652, sotto il titolo di *Flor de las mejores doce Comedias*); Juan Perez de Montalvan, biografo e panegirista di Lope de Vega, figlio d'un libraio, nato nel 1602 a Madrid, morto in età di soli trentasei anni, dopo avere scritto per la scena trentasei commedie e dodici *autos*; fra le prime è ancora popolare in Ispagna quella intitolata: *Los amantes de Téruel*, soggetto nuovamente trattato ai tempi nostri.

Gabriel Tellez, più noto sotto il nome di Tirso de Molina, di cui abbiamo cinque volumi di commedie, fra le quali notissime *Don Gil de las calzas verdes* e *El burlador de Sivilla*, tipo primitivo, scrive il Tick-

nor, di quel Don Juan, (1) conosciuto su tutte le scene europee e che le plebi tedesche, italiane e spagnuole rividero sui teatri de' burattini e nelle canzonette popolari. I primi elementi di quel carattere, che vuolsi storicamente tracciato sopra un membro dell' illustre famiglia dei Tenorio di Siviglia, erano stati esposti sulla scena da Lope de Vega, nel secondo e terz' atto della sua commedia intitolata: *El dinero es quien hace hombre.* (*Il danaro fa l'uomo*). Là l' eroe mostra una fermezza ed una severità esemplari; vi si trova già l' incidente della statua di pietra che si muove, che ritorna nella commedia di Tirso de Molina, ove Don Giovanni prese quella forma che la tradizione popolare gli ha conservata. Il dramma del Molina passò ben presto a Napoli, da Napoli a Parigi, ove il Molière se ne impadronì per foggiare il *Festin de pierre.* Altri autori drammatici contemporanei, o immediati seguaci di Lope de Vega, furono Antonio Mira de Mescua, Joseph de Valdivielso, Antonio de Mendoza, Ruiz de Alarçon, autore, fra le altre commedie, della *Verdad sospechosa*, che inspirò *Le Menteur* di Corneille, il quale dovea passare, alla sua volta, nel *Bugiardo* del nostro Goldoni. Un libro che riunisse le tre commedie, sul Bugiardo, per stabilire

(1) Il Ticknor indicò la nuova applicazione storica e lo svolgimento letterario della leggenda; ma il *Giovanni senza paura*, della novellina popolare indo-europea, come avvertirò più oltre, toccando del *Faust*, dovette essere il suo prototipo; così almeno mi sembra, s'io esamino il carattere e le gesta del piccolo eroe della novellina

un confronto fra esse, potrebbe essere di grande utilità. Vogliono che lo stesso re Filippo IV coltivasse la letteratura drammatica e che fossero sue le commedie intitolate: *Dar la vida por su dama, El conde de Essex* e *Don Enrique el Dolcente*. Fra le commedie anonime, o firmate col pseudonimo comune di *Un ingenio de esta Corte,* acquistò specialmente grande popolarità quella che reca il titolo: *El diablo predicador.*

Ma sovra tutti i seguaci di Lope de Vega s'inalza e prende posto, come suo rivale nella gloria drammatica, Don Pedro Calderon de la Barca, nato nel 1600. Incominciò a scrivere regolarmente pel teatro solamente dopo la morte di Lope de Vega, e nel 1636 venne aggregato al teatro di Corte come poeta drammatico. Fu soldato e poeta come Cervantes e Lope de Vega, e finì, come quest'ultimo, religioso, ottenendo poi la dignità di cappellano onorario del re. Coltivò specialmente il dramma religioso, che continuò a scrivere fino ad una età molto avanzata, cioè fino alla sua morte gloriosa, che avvenne nel 1681. Scrisse cento undici drammi e settanta *autos* sacramentali. Fra le commedie figurano pure tredici o quattordici *comedias devotas* e *comedias de santos*. Fra i drammi devoti o religiosi acquistarono speciale nominanza quelli intitolati: *El Purgatorio de San Patricio, La Devocion de la Cruz* (dramma ove la superstizione diviene stranamente immorale, poichè un uomo scelleratissimo è assolto da tutti i suoi delitti e quasi beatificato pel culto speciale che professa alla Croce): *El magico prodigioso*, ove Satana seduce Cipriano che

studia, presso a poco come Mefistofele seduce Fausto. Fra le commedie profane del Calderon, una delle più strane ed originali è quella che s' intitola: *El medico de su honra* (*Il medico del suo onore*); un marito, il gentiluomo Gutierre, ordina un salasso mortale alla sua moglie infedele; il chirurgo che obbedisce come uno schiavo, era stato condotto in quella casa e menato via con gli occhi bendati; fatto il salasso, bagna la mano nel sangue e uscendo la preme sull' uscio per poterlo quindi, a quell' impronta, riconoscere. Appena gli si sbendano gli occhi, corre al palazzo del Re e denuncia il delitto; il Re stesso accorre alla casa del gentiluomo Gutierre, per chiedergli conto della moglie; Gutierre attribuisce quella morte al caso; allora il Re vuole che Gutierre sposi immediatamente Leonora presente, che il re protegge; il dramma si conchiude con una scena terribile nella sua rapidità. Leonora è accettata come seconda moglie, a patto che si rassegni a terminare la sua vita come la prima moglie, il giorno in cui mancasse di fede al marito. Questo sentimento d' onore, di gelosia e di vendetta è intieramente spagnuolo. Altri due drammi di Calderon che trattano un soggetto analogo e formano col primo una specie di trilogia drammatica, s' intitolano: *El pintor de su deshonra* e *A secreto agravio segreta venganza*, drammi tetri, ove la vendetta del marito appare inesorabile, come nel dramma del nostro Giacometti *La colpa vendica la colpa*, che forse tolse la prima ispirazione dal teatro spagnuolo. Il sentimento della gelosia penetra pure intieramente un altro terribile dramma

di Calderon intitolato: *El mayor monstruo, los celos, y tetrarca de Jerusalem;* il maggior mostro è la gelosia; il gran geloso è il tetrarca Erode, il quale non tollera che la propria moglie Marianne gli sopravviva, per timore che alcun altro uomo possa farsi amare da lei. Erode è un altro Otello, Marianne un'altra Desdemona; già il Ticknor avvicinò, alla scena in cui Desdemona prende la difesa d'Otello a lei ingiusto, le seguenti parole di Marianne ad Ottavio: « Muto rimase il mio labbro nel vedervi; ma nell'udirvi ripresi lena per dirvi che alcuno spergiuro, perfido e temerario v'inspirò un così tristo concetto. Il mio sposo è il mio sposo; se pure, per alcun suo errore, egli dovesse uccidermi, non vorrei che un error mio mi uccidesse, e sarebbe un errore il fuggire lontano da lui. Io vivo tranquilla, e voi foste male informato de' miei dolori; e, s'io tranquilla non fossi, un duro pugnale potrebbe darmi morte: non già il mio errore, ma il solo mio destino fatale dovrà farmi morire. Chè importa meno, io penso, il morire innocente, che vivere colpevole esposta alla malignità del volgo; e così, se io dovrò esservi debitrice d'alcuna cortesia, penso che la maggiore che potreste farmi sarebbe il ritornarvene. »

Il sentimento della lealtà prevale in un altro capolavoro di Calderon intitolato *El principe constante*, ove il principe Don Fernando di Portogallo, che combatte contro i Mori e ne divien prigioniero nel 1443, viene rappresentato come un nuovo Attilio Regolo cristiano. Alla domanda del Re Moro, che gli darebbe la libertà quando Ceuta gli fosse ceduta: *Por que no*

me das Ceuta? Don Fernando risponde da vero cavaliero cristiano: *Porque es de Dio, y no es mia* (*Perch' essa è di Dio, e non mia*).

Calderon scrisse pure una trentina di drammi di cappa e spada, fra i quali emergono quelli intitolati: *Antes que todo es mi dama* (*La mia signora, prima d'ogni cosa*), *La Dama duende* (*La Dama folletto,* che ritorna nell'*Esprit follet* francese di Hauteroche (1), *La banda y la flor* (*Il nastro ed il fiore*); l'azione di questo dramma cavalleresco pieno di finezze galanti, si compie alla corte di un Duca di Firenze). Il *gracioso* o buffone che Lope de Vega avea reso popolare, si perfezionò nei drammi di Calderon, e specialmente nella citata *Dama duende,* nel noto dramma *La vida es sueño,* e nelle commedie *El Alcayde de si mismo* e nella *Casa con dos puertas.* « Calderon, scrive il Ticknor, conchiudendo la lunga analisi de' suoi drammi, non introdusse sulla scena alcuna nuova forma drammatica. Non modificò gran fatto le forme che Lope de Vega avea già sta-

---

(1) Calderon, scrive il Ticknor, come altri autori spagnuoli, fu una miniera per gli autori drammatici di altri paesi. Fra gli scrittori che lo imitarono, convien citare Tommaso Corneille e Gozzi. Il primo gli deve gli *Engagements du hasard* tolto dai *Los empenos de un acaso*: *Le feint Astrologue* dall'*Astrologo fingido*: *Le géolier de soi-même* dall'*Alcayde de si mismo*; la *Circé* e il suo *Inconnu* provano ch'egli avea studiato bene i drammi più spettacolosi di Calderon. Il secondo trasse il suo *Pubblico secreto* dal *Secreto à Voces*, di Calderon, il suo *Eco e Narciso*, dalla commedia dello stesso titolo, e le *Due Notti affannose* dai *Gustos y Disgustos son no mas que imagination.*

bilite e consacrate. Mostrò tuttavia una maggiore esattezza tecnica nella combinazione de' particolari; dispose tutti gli elementi con maggiore destrezza per gli effetti scenici; diede all' insieme un nuovo colore, e, sotto certi aspetti, una nuova fisonomia. Il dramma di Calderon, più poetico pel tono e per le tendenze, spira meno quell' aria di verità e di realtà che gira ne' componimenti del suo grande predecessore. Nelle parti meglio riuscite e che si possono di raro riprendere dal lato morale, ci sentiamo come trasportati in un altro mondo, più splendido, ove la scena è illuminata da una luce ignota e quasi sovrannaturale, ove gli interessi e le passioni de' personaggi che ci passano innanzi sono resi con tanta finezza che conviene animarci ed eccitare non poco i nostri proprii sentimenti, prima di poter prendere un vero interesse alle scene delle quali noi siamo testimonii, o provar simpatia per i loro risultati. È in questo che Calderon trionfa. La vita leggera ed animata ch'egli seppe spandere nelle più gaie scene de' suoi drammi, la tenerezza commovente che penetra le parti più gravi e più tragiche, c' inalzano, senza che ne abbiamo coscienza, ad una altezza, ove le sole sue splendide figure possono colpire la nostra immaginazione, ove ci sentiamo interessati ed affascinati, ritrovandoci in mezzo ad esse, non solo per la confusione delle varie forme del dramma, ma ancora per la confusione che regna sui limiti della poesia drammatica e della poesia lirica. È ad una tale elevazione di tono, a questo sforzo costante e necessario per sostenerlo, che noi dobbiamo le più grandi qualità che distinguono Cal-

deron da' suoi predecessori, e quasi tutte le qualità che costituiscono il suo carattere individuale, sia ne' suoi pregi che ne' suoi difetti. Per questo, egli ha minor facilità, grazia, naturalezza di Lope; per questo il suo stile diviene manierato, così che, malgrado la ricchezza mirabile e la fluidità del verso, noi ci sentiamo ora affaticati, ora urtati; per questo egli si ripete talora in modo che parecchi de' suoi personaggi diventano caratteri fissi, i suoi eroi e i loro servitori, le sue dame e le loro confidenti, i suoi vecchi e i suoi buffoni sembrano riprodursi come le figure mascherate dell' antico teatro, per rappresentare, con gli stessi attributi e sotto il medesimo costume, il vario intreccio delle sue commedie; per questo, in somma, egli considera l' insieme del teatro spagnuolo, come una forma, ne' limiti della quale la sua immaginazione può abbandonarsi, senza alcun freno; nella quale Greci e Romani, divinità pagane e fantasmi sovrannaturali della tradizione cristiana, tutto può ammettersi secondo la moda, il gusto, i sentimenti spagnuoli, e conduce, con una successione d' avventure ingegnose ed interessanti, alla catastrofe che richiede la loro composizione scenica.»

Immediatamente dopo quelli di Calderon, meritano ricordo i drammi cavallereschi di Agostino Moreto, e le commedie di Francesco de Rojas; i drammaturghi furono numerosissimi, e parecchi di essi vennero pure applauditi: tuttavia, dopo Calderon, il teatro spagnuolo incomincia a decadere; sul fine del secolo decimosettimo, manca di vera originalità; si esagerano alcuni de' difetti de' grandi maestri, e si cade facil-

mente nel convenzionale. Nel secolo decimottavo si segnalano le tragedie classicheggianti alla francese di Vicente Garcia de la Huerta, Cienfuegos, Candamo, assai povere di originalità; le commedie di Leandro Fernandez Moratin, che rivelano specialmente uno studio felice di Molière: *Il giovine Impostore* e *Il sì delle ragazze*, sono le sue migliori commedie; e le commedie leggiere di Ramon de la Cruz, che si fanno salire presso che a trecento.

Fra i poeti drammatici spagnuoli del nostro secolo si segnalano i drammi storici di Gil y Zarate (1) e di Martinez de la Rosa, cui si deve pure una buona commedia: *La madre al ballo e la figlia in casa;* del duca di Rivas (Angelo Saavedra), che scrisse un buon dramma dal titolo *Don Alvaro;* tutti sentono più o meno l'influsso del dramma romantico francese, messo in voga da Victor Hugo; il tedesco Giuseppe Hartzenbusch, spagnuolo d'adozione, erudito, critico e poeta drammatico, di cui fu specialmente applaudito il dramma intitolato *Gli amanti di Teruel;* Breton de los Herreros, paragonato, per la sua facilità, pel suo brio e per la sua leggerezza, allo Scribe, noto specialmente per le sue commedie *La Marcela, Una de tantas, El tercero en la discordia, Un quarto de hora:* Tommaso Rodriguez Rubi, autore d'alcune commedie intente specialmente a svelare gli intrighi per acqui-

(1) I suoi drammi principali sono: *Don Pedro di Portogallo, Bianca di Borbone, Carlo II lo stregato, Rosmunda, Alvaro de Luna, Masaniello, Guzman il Bravo, Matilde, Guglielmo Tell, Consalvo di Cordova, Carlo V.*

stare onori e potere, tra l'altre la *Ruota della fortuna* e la *Bandiera nera*: Garcia Gutierrez, che co' suoi drammi *El Trovador* e *Simon Boccanegra*, offrì il soggetto alle due note opere di Giuseppe Verdi; Tamayo y Baus che risuscitò, con la *Virginia*, la tragedia classica, e in società con Guerra y Orbe scrisse *La Rica Hembra* (*La donna ricca*; Guerra y Orbe compose pure da solo: *La figlia di Cervantes* e *Alonzo Cano*): Geltrude Gomez de Avellaneda, autrice di tragedie classiche: *Alonzo Munio*, *Il principe di Viana*, *Saul*: Adelardo Lopez de Ayala, che si scagliò specialmente contro i giuocatori di borsa nel *Tanto per cento*, e scrisse pure due altre commedie applaudite: *L'uomo di Stato* e *Tetto di vetro*: Eguilaz, autore d'una lodatissima commedia intitolata: *La croce del matrimonio*: Eusebio Asquerino, che colpì specialmente i pubblici funzionarii nelle commedie: *Un vero uomo dabbene*, *Spagnuolo prima d'ogni cosa*, *I due tribuni*: Narcisso Serra, Josè Maria Diaz ed alcuni altri.

TEATRO PORTOGHESE [1]

Il vescovo Isidoro di Siviglia ci rappresenta il teatro nella penisola iberica come un luogo di pubblica prostituzione; quantunque le parole dell'erudito vescovo si riferissero al teatro pagano, tuttavia quella sua rappresentazione del teatro come luogo infame, dovette ritardare in Portogallo, come nella Spagna, la formazione d'un teatro nobile. Il teatro rimase per tutto il medio evo in Portogallo una cosa popolare, non una pubblica istituzione, non uno spet-

(1) Sopra il teatro portoghese lo scrittore più dotto e più sicuro da consultare è il professor Teofilo Braga, autore di una *Historia do Theatro Portuguez*, in quattro volumi, ciascuno de' quali abbraccia un secolo, cioè il secolo decimosesto, (*Gil Vicente e la sua scuola*): il secolo decimosettimo, il secolo decimottavo e il secolo decimonono (*Garrett e i drammi romantici*); qui mi valgo specialmente del compendio dello stesso illustre autore intitolato: *Theoria da historia da litteratura portugueza* (Porto, 1881).

tacolo regolare, quasi ufficiale, ma come tutte le forme delle antiche feste popolari pagane non bene mascherate dal Cristianesimo, tollerate per consuetudine, e lasciate libere come uno sfogo necessario all' amore innato delle plebi per ogni maniera di rappresentazione. Erano danze, canti, pantomime grottesche; e in Portogallo, come altrove, quando la Chiesa s' accorse di non potere distruggere usanze inveterate, provvide a rivolgerle a suo profitto; perciò le danze, i cori, poi una voce che s' aggiunse ai cori, i dialoghi, alfine intieri melodrammi, si mescolarono alle processioni religiose, e specialmente a quella solenne del *Corpus Domini*. « L' *auto di S. Martino* di Gil Vicente, scrive il Braga, è uno di quelli che riuscì ad esser rappresentato innanzi al popolo nel mezzo della processione spettacolosa del *Corpus Christi*. » Per tal modo, quantunque divenuto ieratico, il teatro portoghese continuò a rimaner popolare. Sotto Giovanni III, nelle Processioni del Corpus Domini, si fecero, tra le altre, le rappresentazioni de' *Due Diavoli, La Dama e il Galante, Due Diavoli ed un Principe, Il Gigante e l'Angelo*; e durò fino ai giorni nostri l' uso di rappresentare, nelle processioni, San Giorgio che uccide il Drago. Ma Gil Vicente, nel costringere la Chiesa ad accettare intieri i suoi drammi, non rinunciava alla propria originalità; il vero creatore del dramma portoghese riceveva la sua diretta inspirazione dal popolo; scrisse per la Chiesa come scrisse per la Corte, ma inspirandosi sempre dal popolo; era religioso e cavalleresco, e un tale carattere si trova perciò espresso ne' suoi drammi; i suoi pastori sono

portoghesi. Se l' *auto* è una forma ibrida, ove l'elemento profano ed il sacro presentano riuniti uno strano miscuglio, è troppo evidente che lo studio de' costumi e de' caratteri locali è il principale scopo di Gil Vicente, scopo che appare poi evidente nelle sue farse, povere d' intreccio, ma assai vive come rappresentazione di scene della vita reale. Il tipo popolare del *Ratinho* (forse l' ingenuo abitante del villaggio di Rates), che diventerà quindi un *gracioso*, fu messo specialmente in voga da Gil Vicente. « I costumi popolari, scrive il Braga, furono condannati dalle costituzioni vescovili, principalmente gli *Autos* e *Colloquios* (pastorali) delle tre grandi feste, alle quali il popolo dava rilievo come a rappresentazioni drammatiche, *Il Natale, La Festa de' tre Re, La Festa di Passione.* Era una grande trilogia, nella quale il popolo creava spontaneamente, terminato il ciclo creativo degli Evangeli apocrifi. Il lavoro di Gil Vicente, come si può raccogliere dalla tragicommedia del *Triumpho de Inverno,* fece ristabilire, per mezzo della letteratura, le tradizioni popolari condannate dalla chiesa; e questo sforzo del genio fu nel secolo decimosesto, importante per la fondazione del teatro portoghese, quanto nel tempo del Romanticismo, lo fu l' opera del Garret, per la sua restaurazione. Genio vasto e profondo, come ne presenta parecchi il Rinascimento, Gil Vicente era artista, poeta, grammatico, filosofo; gli stessi *autos* religiosi rivelano il suo spirito indipendente. Dopo avere vissuto parecchi anni a Corte, protetto della regina Leonora, morì povero, nell' anno 1536, nell' anno stesso

in cui l' Inquisizione faceva il suo sinistro ingresso nel Portogallo. Ne' suoi drammi passò tutta la vita popolare contemporanea del Portogallo, non arrestandosi Gil innanzi ad espressioni anche un po' licenziose, quantunque egli scrivesse spesso per dame di Corte; ma questo era costume del tempo. Il Braga, di solito, preoccupato nella sua critica dall' idea democratica e razionalista, gli fa principalmente un merito per avere, quantunque artefice della Regina, « lottato per la indipendenza della società civile contro il fanatismo religioso, e contro il parassitismo aristocratico, che viveva di capitanerìe, di castellanìe e di commende. » Fu accusato d' avere servilmente parodiato i drammi dello spagnuolo Juan de la Encina; egli rispose trionfalmente con una grande varietà di componimenti drammatici, che non trovavano alcun esempio anteriore a cui potessero riferirsi. Sà de Miranda, Antonio Ferreira e lo stesso Camoens, autore il primo delle due commedie *Os Estrangeiros* e *Os Villalpandios*, il secondo della commedia *Cioso* (*geloso*) e della tragedia *Inez de Castro*, il terzo di un *Anfitrione*, imitato da Plauto, e della tragedia *Seleuco*, introdussero nel Portogallo la commedia e la tragedia classicheggiante. Ma Gil Vicente secondò il proprio genio, e pose invece ne' suoi drammi vivo vivo il popolo portoghese. Non è dunque meraviglia che si legga d' Erasmo avere studiato apposta la lingua portoghese per poter leggere i drammi di Gil Vicente. Gil Vicente ebbe poi la gloria di fondare una scuola drammatica; anzi tutto l' esempio di lui fu seguìto, in casa sua, dalla sua propria famiglia; uno de' suoi figli, che morì

giovine nell'India, sembrava averne ereditato l'ingegno drammatico; la figlia Paola divenne una delle migliori attrici del suo tempo; il figlio Luigi pubblicò il teatro del padre, dopo la sua morte, dividendolo in *autos,* tragicommedie, commedie e farse. Seguirono le traccie di Gil Vicente Don Luigi, figlio del Re Emanuele, Braz de Resende, Lopez, Azevedo, Antonio Ribeiro, Chiado e suo fratello Gerolamo di Evora, città nella quale le tragicommedie latine de' Gesuiti recitate nell' università dello Spirito Santo, cercavano di combattere lo spirito laico che dominava ne' drammi di Gil Vicente e de' suoi seguaci, Antonio Prestes, Antonio Pires Gonge e Manoel Nogueira de Sousa, che fecero valere la scuola di Gil Vicente in Santarem; gli scolari di Coimbra, quantunque distolti troppo spesso dalle tragicommedie erudite de'Gesuiti, continuarono a mantener vivo il culto del dramma nazionale creato da Gil Vicente; a Lisbona la tradizione del grande maestro fu seguìta da Simone Garcia, autore dell'*Auto do Pè de prata;* da Antonio Peres, autore di cento commedie manoscritte: da Baldassarre Dias, e da Frate Antonio de Lisbona.

Ma qui ancora le tragicommedie gesuitiche fecero sentire la loro sinistra influenza, fin che, fra i terrori dell' Inquisizione e l'invasione del teatro spagnuolo, col fine del secolo decimosesto il teatro nazionale portoghese rimase quasi intieramente soffocato. Per tutto il secolo decimosettimo dominarono la scena portoghese le commedie spagnuole di cappa e spada; gli scrittori spagnuoli Giovanni di Mattos Fragoso,

Giacinto Cordeiro, Antonio Henriques Gomes, non solo scrissero drammi alla spagnuola, ma li scrissero in lingua castigliana.

Nel secolo decimottavo il teatro portoghese subisce altre influenze, e ne vien fuori una commedia bastarda, detta *bassa commedia;* un misto di *vaudeville* francese, d'imbroglio italiano, di galanteria spagnuola, senza alcun significato civile. Tuttavia, meritano di venir segnalate le due commedie di Correa Garçâo *Il Nuovo teatro,* ove si combatte specialmente il cattivo gusto introdotto con l'opera buffa dell'ebreo José, e *La riunione* (*Partida*) ove si mettono in ridicolo certe riunioni di società, ove il fasto copre spesso la miseria, una commedia di Diniz da Cruz intitolata: *Il falso eroismo* (1), e le tragedie: *Osmia* della contessa di Vimieiro, premiata nel 1788 dall'Accademia Portoghese; *Nova Castro,* di Giov. Batt. Gomez; *Ermione, Inezde Castro,* di Pedegache e Quita, *Inez de Castro,* di Niccolò Luiz (2) e le tragedie di Pimenta d'Aguiar.

Al soffio della poesia romantica di Walter Scott, di lord Byron e di Victor Hugo, e col trionfo della libertà che dovea dare al Portogallo una costituzione, il teatro portoghese parve voler risorgere, per opera di

(1) Il Braga ci fa conoscere che vivono ancora sulla scena portoghese le seguenti commedie: *Manuel Mendes Enxundia* di Ferreira d'Azevedo *Doutor Sovina* e *Zanguizana.*

(2) La povera *Inez de Castro* ebbe sulla scena spagnuola e portoghese una sorte simile a molte delle classiche *Ifigenia, Medea* e *Merope:* quasi tutti gli autori tragici si riprovarono a farla morire.

Almeida Garrett, autore di una tragedia classica intitolata *Catone*, e, molto più meritevoli di ricordo, di tre drammi: *Un auto de Gil Vicente, L'Alfageme de Santarem* (*Il Barbiere di Santarem*) e *Frei Luiz de Sousa,* il quale ultimo è tenuto come uno dei capolavori del teatro moderno, non solo per l'interesse dell'azione che svolge, ma più ancora per la vivezza e verità de' caratteri rappresentati. Quantunque l'odierno dramma portoghese, per le sue tendenze ultra-romantiche sembri esagerare i difetti del dramma di Victor Hugo, e quindi uscire da quella verità e semplicità che sola potrebbe ancora dare vita alla scena portoghese, sarebbe ingiusto il non ricordare il grande favore con cui vennero accolti nel Portogallo i seguenti drammi de' viventi Mendes Leal: *I due rinnegati, Gli uomini di marmo, L'uomo dalla maschera nera, Alva Estrella, L'eredità del Cancelliere, Martino di Freitas, La gioventù di Giovanni V* (imitata dall' *Otello*) e *L'Onore e il Danaro* (imitato dal *Ponsard*), di Rebello da Silva; *L'ultimo atto, Lacrime benedette, Morgado de Fafe,* di Castello Branco; *Raffaele, Nobiltà di cuore, Eterna primavera, Redenzione,* di Ernesto Biester; *Il prigioniero di Fez,* di Abranches; *L'eredità di Barbadagno,* di Pereira da Cunha; la *Profezia,* di Josè di Almada; *Maria Tellés* e *L'Astrologo*, di Giovanni de Andrade Corvo de Camoens; *Il Saltimbanco,* di Antonio Ennes, che rimaneggiato e in parte rifatto per le scene italiane da Valentino Carrera, riuscì pure a commuovere le nostre platee. Un altro dramma dello stesso autore, *Un divorzio*, venne tradotto in

italiano da Luigi Gualtieri e rappresentato a Lisbona dall'attrice Giacinta Pezzana, e in francese dalla signora Rattazzi. Dell'Ennes si ricordano ancora *I Lazzaristi*, dramma politico, *I Trovatelli* e *L'Emigrazione* drammi sociali, *Eugenia Milton*, commedia.

TEATRO FRANCESE

Fra i teatri stranieri i più noti in Italia, per opera specialmente de' traduttori, sono il francese, l'inglese ed il tedesco. Dopo avere, pertanto, discorso con qualche maggior larghezza del teatro antico, come quello che preparò il moderno, e del teatro italiano, come quello che ci riguarda più dappresso, costretto a rientrare ne' brevi confini, già, pur troppo, da me oltrepassati, che m' erano stati prescritti dall'economia generale del presente lavoro, io dovrei, a questo punto, sopprimere ogni altro discorso intorno alle letterature straniere delle quali non ho ancora toccato le vicende drammatiche. Pur non volendo che nulla di ciò che mi sembra essenziale venga ignorato o dimenticato nel presente compendio storico, destinato principalmante a promuovere la coltura de' giovani, restringerò in poche pagine alcuni cenni intorno alle tre letterature straniere a noi più famigliari, perchè venga almeno rinfrescata nel no-

stro pensiero la memoria de' più illustri cultori della drammatica in Francia, in Inghilterra ed in Germania.

Del carattere religioso dell'antico teatro francese ho già fatto alcun cenno, discorrendo delle sacre rappresentazioni; i *mystères* ed i *miracles*, coi loro intermezzi comici, spesso grotteschi e buffoneschi, o scene profane frammiste al dramma religioso, ottennero, dal secolo decimoterzo alla metà del secolo decimosesto, un grande favore in Francia. Quelle scene, quelli intermezzi, si staccarono quindi, come altrove, dal componimento religioso pel quale nacquero, e si chiamarono, secondo il vario loro carattere *farces*, grottesche, *moralités*, allegoriche o *sotties*, satiriche e politiche. Tra le farse è celebre quella intitolata *Maître Pierre Patelin*, ove l'avvocato Patelin, mezzo imbroglione, mezzo imbecille, tiranneggiato da sua moglie, trova un imbecille che approfitta dei suoi insegnamenti furbeschi per metterlo in mezzo. Tra le *moralités*, si ricorda, specialmente, la *Condamnation de Banquet*, ove figurano tra i personaggi *Je boys-à vous*, *Gourmandise*, *Friandise*, *Bonne Compagnie*, *les Maladies*, e *Banquet* finisce impiccato, e *Souper* riceve l'ordine di stare sei leghe, ossia sei ore lontano da *Dîner*. Tra le *sotties* ha singolare importanza storica quella di Gringoire, inspirata dal re Luigi XII intitolata, *Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*, ove appaiono il popolo francese, il popolo italiano, il Re, la Nobiltà, il terzo Stato, l'uomo ostinato, ossia il Papa Giulio II, di cui si vuole provare il torto verso il Re Cristianissimo).

Nel secolo decimosesto, incominciò pure a coltivarsi in Francia la tragedia e la commedia classica; imitata, la prima, come l'italiana, dalle tragedie di Seneca, e con gli stessi difetti della tragedia italiana del Cinquecento; la seconda dalle commedie italiane, immorale com' esse, ma assai meno naturale e vivace. Scrisse tragedie e commedie il poeta Jodelle; la *Mostellaria* e l'*Aulularia* plautina rivivono nella *Comédie des Esprits,* e nell'*Avare* di Larrivey, che ispirarono probabilmente alcune scene di Règnard e di Molière.

Intanto era sorto e cresciuto in grande splendore il teatro spagnuolo, ed uno de' primi ad imitarlo fu Pietro Corneille. Nato a Rouen nel 1606, egli aveva tentato la commedia (*Mélite*) e la tragedia classica (*Medea*); ma, messosi quindi allo studio della lingua e letteratura spagnuola, vi trovò una nuova sorgente di poetica inspirazione; diede proporzioni più regolari al dramma *Las Mocedades del Cid* di Guillen de Castro e trionfò con un altro *Cid;* così ridusse dal teatro spagnuolo per la scena francese il *Menteur* rifiorito, come dissi, nel *Bugiardo* di Carlo Goldoni. Dalla storia antica tolse il soggetto di altre sue tragedie famose *Horace, Cinna, Rodogune, Sertorius, Héraclius, Nicomède, Pompée,* dalla storia dei primi secoli cristiani *Polyeucte,* dalla storia spagnuola *Don Sanche d'Aragon.* Nel *Cinna,* nell' *Orazio,* nella *Rodogune,* nel *Cid* e nel *Polyeucte,* Pietro Corneille rivelò le sue qualità più eminenti, cioè elevazione d'idee e di sentimenti, energia e fierezza d'espressione. Sainte-Beuve paragona Corneille ad uno di quelli alberi nodosi e robusti, ornati di poca fronda,

ma che resistono alle ingiurie del tempo; Napoleone I preferiva Corneille a tutti gli altri poeti francesi, forse a motivo del *Cinna,* ove Augusto finisce col vincere i suoi nemici repubblicani. Corneille ebbe seguaci: un amico, il Rotrou, autore di un *Venceslas* e di un *Saint Genest,* e il proprio fratello, Thomas Corneille, autore delle tragedie *Timocrate, Ariane* e *Le Comte d'Essex* imitato probabilmente, quest'ultimo, dal dramma omonimo spagnuolo attribuito a Filippo IV.

S'ammira la forza in Corneille, la grazia e la pittura de' sentimenti delicati ed affettuosi in Giovanni Racine; imitò il teatro tragico greco, specialmente quello di Euripide, nell'*Ifigenia,* nella *Fedra* e nell'*Andromaca,* adattandolo al gusto francese; seguì le traccie di Corneille nel *Britannicus* e nel *Mitridate;* da una novella di Ségrais trasse il *Bajazet,* e portò alla sua maggior nobiltà, con la *Atalia,* e con l'*Ester* la tragedia biblica. Scrisse pure come Corneille una commedia vivace intitolata: *Les Plaideurs,* ove si mette in ridicolo, sull'esempio delle *Vespe* di Aristofane, di cui è un'imitazione, la passione delle liti. Nel genio di Racine predomina un senso generale di armonia; ma egli compone più che non crei. I suoi personaggi hanno dignità e splendore, ma sono troppo solenni, troppo misurati, troppo uguali ne' loro sentimenti e nel modo d'esprimerli, perchè si senta veramente in essi palpitar la vita; essi, sebbene ci appaiano travestiti alla francese, sono quasi sempre fuori del mondo reale, senza essere creature fantastiche.

Ben altro è il modo con cui imita gli antichi e rappresenta l'uomo sopra la scena il genio di Molière. Anch'egli è idealista, e mira ad astrarre, ma dopo avere contemplato il mondo reale. Molière non fu soltanto il primo poeta comico dei tempi moderni, ma un grande filosofo; i suoi amici lo chiamavano l'osservatore. Nulla gli sfuggiva; ma l'osservazione particolare dell'individuo non gli bastava; egli se ne serviva soltanto per arrivare alla comprensione e determinazione d'un tipo generale umano, in cui tutti gli uomini d'ogni tempo e d'ogni paese potessero facilmente riconoscersi. Figlio d'un tappezziere di Corte, diventò avvocato, quindi, come il nostro Goldoni, per la passione del teatro, seguì i commedianti, mutato il suo nome di Poquelin in quello di Molière; attore ed autore di provincia da principio, fu poi direttore d'una compagnia reale di comici, e commediografo del Re. L'argomento delle sue commedie Molière lo traeva spesso da altre commedie latine, italiane, spagnuole, od anche francesi; come i poeti greci e latini, come Shakespeare, egli non temeva l'accusa di plagio; il vero merito d'una commedia non sta nell'invenzione, ma nel modo con cui si svolge il soggetto e si disegnano i caratteri; « je prends mon bien où je le trouve, » soleva egli ripetere. Tra le sue commedie, circa una trentina, sono specialmente popolari le seguenti: *L'étourdi*, *L'école des maris*, *L'école des femmes*, *Don Juan* (imitato dal teatro spagnuolo), *Le Médecin malgré lui* (tolto dal *fabliau* francese *Le Vilain Mire*), *George Dandin* (tolto da un altro *fabliau*), *L'Amphitryon* e

L'Avare (imitati da Plauto), *Le Bourgeois gentilhomme*, la *Critique de l' Ecole des femmes*, e *L'impromptu de Versailles*, commedie che mirano specialmente a mettere in ridicolo la nobiltà, *Les Précieuses ridicules*, parodia della caricatura del linguaggio raffinato e ricercato che il seicentismo e le maniere di Corte avevano introdotto nella società elegante francese, e di cui il *marivaudage* sembra essere quindi stato una evoluzione naturale, *Le Misanthrope, Les femmes savantes, Le Tartuffe*, tre capolavori ne' quali il poeta rappresenta le imposture della società, per cui si deve desiderare di rifugiarsi in un luogo isolato,

Où d'être homme d'honneur on ait la liberté:

la pedanteria delle donne che sdottoreggiano; l' ipocrisia gesuitica che s' insinua nelle famiglie per corrompere il costume domestico. L'ultima commedia di Molière fu *Le malade imaginaire*; nel rappresentarla, l'autore-attore fu preso da convulsioni, che lo condussero alla tomba; in essa, come già nell'*Amour médecin* e nel *Médecin malgré lui*, si combatte un'altra specie d'impostura, l'impostura de' medici. Ed in genere, si può dire che il fine principale delle commedie di Molière è quello di colpire ogni maniera d'ipocrisia sociale.

Più leggiero di Molière, ma più spigliato, e pieno di vena comica, si mostrò Gian Francesco Régnard, nelle sue commedie *Le Distrait* (inspirato da La Bruyère), *Les Menechmes* (inspirati da Plauto), *Les Folies amoureuses*, *Le Joueur* e *Le Légataire universel*; fine e spiritoso il Dufresny autore del *Double*

veuvage e dell'*Esprit de contradiction;* destro nel combinare l'intreccio delle sue lievi commedie, intese specialmente a perseguitare gli avventurieri il Dancourt; si ricordano ancora fra le buone commedie francesi del secolo decimosettimo l'*Ésope* e il *Mercure galant* di Boursault; il *Grondeur* e *L'avocat Patelin* di Brueys.

Meritano appena essere accennate le tragedie del Lamotte e del Crébillon di cui si loda tuttavia ancora quella intitolata *Rhadamiste et Zénobie.* Crébillon fu oscurato da Voltaire, che rifece, con più strepito, una parte delle sue tragedie, (*Sémiramis, Oreste, Rome Sauvée*), con la pretesa d'insegnargli il modo di scriverle; così il Voltaire tolse dal *Giulio Cesare* e dall'*Otello* di Shakespeare l'idea del *Brutus,* della *Mort de César* e della *Zaïre;* s'inspirò per *Tancrède* dall'Ariosto, per la *Mérope* dal Maffei; per l'*Orphelin de la Chine* da un dramma cinese, già da me ricordato. La più originale delle tragedie di Voltaire per l'invenzione rimane, per quanto poco conforme alla storia, il *Mahomet.* Ma, se l'invenzione nel Voltaire era povera non si può disconoscergli una singolare intelligenza degli effetti scenici e una speciale destrezza oratoria per muover le passioni del pubblico.

Le storie letterarie francesi ricordano ancora fra i poeti tragici Lemierre, Colardeau, Chamfort, La Harpe, De Belloy autore del *Siège de Calais;* Nepomuceno Lemercier, autore di un lodato *Agamennon,* e d'una commedia applaudita: *Pinto;* Maria Giuseppe Chenier, il fratello d'Andrea, autore di

un *Charles IX* e di un *Tibère*, e Gian Francesco Ducis, disgraziato riduttore di alcune tragedie di Shakespeare al così detto gusto francese.

Nel secolo passato, meglio della tragedia è rappresentata la commedia e il dramma, per il *Philosophe marié*, il *Glorieux* e la *Fausse Agnès*, di Destouches; la *Métromanie* di Piron; il *Méchant* di Gresset; il *Crispin rival de son maître* e il *Turcaret* di Le Sage; *Les Surprises de l'amour*, *Le Legs*, *L'Épreuve*, *La Mère confidente*, *Le Jeux de l'amour et du hazard* di Marivaux, che aprì la via, con le sue finezze ed inezie spiritose ed eleganti, al proverbio contemporaneo di Alfredo de Musset e di Ottavio Feuillet; i drammi appassionati, e specialmente *Le fils naturel* di Denis Diderot, che precorse in Francia, come il Lessing in Germania, il dramma moderno; le due vivaci commedie *Gageure imprévue* e *Le philosophe sans le savoir* di Michele Giovanni Sedaine, tolta la prima da una novella di soggetto spagnuolo di Scarron, continuata la seconda nel *Mariage de Victorine* di G. Sand; il *Philinte*, continuazione del *Misanthrope* di Molière, di Fabre d'Églantine; *L'Inconstant*, *M. de Crac*, *Les Châteaux en Espagne*, e specialmente *Le Vieux Célibataire* di Collin d'Harleville, *Les Étourdis* di Andrieux; e il *Mariage de Figaro*, celebre commedia rivoluzionaria di Beaumarchais, che fa parte di una trilogia drammatica della quale Figaro, barbiere di Siviglia, è il protagonista.

Il secolo s'apre con le tragedie di Raynouard (*Les Templiers*) e di Arnault (*Germanicus*); con le commedie di Picard (*La petite ville*, *Monsieur Mu-*

sard ou Comme le temps passe, Les Provinciaux à Paris, La manie de briller, Les trois quartiers, Médiocre et rampant), di Étienne (*Les deux Gendres*); e finalmente di Eugenio Scribe, il più fecondo commediografo francese, che seguita l'antico stile tradizionale della commedia classica francese, rendendola più disinvolta, senza curarsi del romanticismo che nasce, del quale anzi egli si burla in parecchi *vaudevilles;* scrittore inelegante, privo d'idealità, spesso volgare, ma pieno di vena e industriosissimo nel combinare gli effetti scenici. Fra le sue migliori commedie meritano ricordo *Le diplomate, Bertrand et Raton, L'ambitieux, Le verre d'eau, La Calomnie, La Camaraderie, Le Mari qui trompe sa femme.* Oltre i *vaudevilles*, parecchi de'quali scrisse in collaborazione con altri autori (alcuni di questi ignoti), compose pure i libretti delle principali opere di Meyerber, del *Conte Ory* di G. Rossini, della *Juive* di Halévy, della *Muette* di Auber ecc. In unione con Ernesto Legouvé, autore egli stesso di una *Medea* che Adelaide Ristori fece molto applaudire, e di due graziose commedie: *Par droit de conquête,* e *La cigale chez la fourmi,* negli ultimi anni della sua vita, Eugenio Scribe compose alcune delle sue commedie più nobili, *Les Contes de la Reine de Navarre, Bataille de dames, Doigts de fée, Adrienne Lecouvreur.* Degno erede del genio comico di Eugenio Scribe, e superiore forse ad esso per grazia e finezza di osservazione psicologica ed originalità, è Eugenio Labiche, autore delle più applaudite farse contemporanee e di graziose commedie, una delle

quali, *Le Voyage de M.r Perrichon*, commedia esilarantissima fece il giro trionfale de' principali teatri d'Europa. Anche le commedie di Teodoro Barrière (*Faux Bonhommes*, *Jocrisses de l'amour*, *Parisiens de la décadence*) e quelle di Cammillo Doucet (*Baron de Lafleur*, *Fruit défendu*, *La considération*), continuano la tradizione dell'antica commedia classica francese. Fra le tragedie più illustri di questo secolo si possono citare una *Marie Stuart* di Pierre Lebrun, una *Clytemnestre* e un *Saül* di Alessandro Soumet; *Les Vêpres Siciliennes*, il *Louis XI*, *Le Paria*, *Les Enfants d'Edouard* di Casimiro Delavigne, che scrisse pure un bel dramma in versi intitolato: *Une famille au temps de Luther*, ed una buona commedia intitolata: *L'École des vieillards*: la *Lucrèce* e la *Charlotte Corday* di Francesco Ponsard (che scrisse pure due commedie sociali intitolate *L'honneur et l'argent* e *La Bourse*): *La fille d'Eschyle* di Giuseppe Autran; *Les Erynnies* di Leconte de Lisle, *La fille de Roland* di Henri de Bornier, la *Rome Vaincue* di Parodi, la *Moabite* di Paul Déroulède. Fra i drammi eleganti in versi, si possono ricordare quelli di Edouard Pailleron, di François Coppée, di Teodoro Banville, di Edouard Grenier, oltre ai proverbi, che tutti continuano, più o meno felicemente, e più o meno affascinati dal movimento romantico, le tradizioni della scuola classica.

Questo movimento ebbe in Francia un grande significato; diede una scossa straordinaria agli ingegni, ed operò nella letteratura una vera rivoluzione. Aprirono il fuoco sulla scena Alessandro

Dumas padre, nel 1829, con l'*Henri III;* Vittor Hugo nel 1830 con l'*Hernani*, dramma a tinte forti, come i *Masnadieri* di Federigo Schiller, che creano un'aureola poetica intorno al capo del brigante; *Le Roi s'amuse, Marion Delorme, Cromwell, Lucrezia Borgia, Marie Tudor, Ange tyran de Padoue, Ruy-Blas, Les Burgraves*, proseguirono a trattare sulla scena con la stessa disinvoltura la storia. Schiller non avea vent'anni quando compose i suoi *Masnadieri*, e si comprende come un dramma di tal genere, disordinato, esagerato nel tono e nel linguaggio, ma potente per le passioni che esprimeva, potesse scuotere la gioventù tedesca e rapirla ad un vivo entusiasmo; si capirebbe meno il rumore che destò a Parigi l'*Hernani*, se sotto la rivoluzione letteraria, non si fosse sottinteso e preveduto altro. Rompendo il freno all'arte, i giovani romantici volevano di più; la rivoluzione francese del 1793 non avea mutate le forme letterarie; i due Chénier classicheggiavano: Victor Hugo riprese la tradizione di Diderot e di Beaumarchais, e scaldato dal genio e incitato dagli esempii di Walter Scott e di Lord Byron, spinse la letteratura francese al di là de'suoi vecchi confini; ma la ribellione letteraria dovea rovesciare ancora altre barriere. L'Hugo non era solo; quando incominciò, si trovò subito attorno una pleiade di scrittori che volevano la stessa cosa; ma nessuno trovò una nota più vigorosa, nessuno adoperò una tavolozza più ricca di vivi colori che Victor Hugo. Con lui Alessandro Dumas padre pel suo *Antony*, e pel *Kean*, Alfred de Vigny autore del dramma

Chatterton, Alfred de Musset, pel suo *André del Sarto*, fecero illustre il dramma storico; ma questo dovea, nel tempo nostro, cedere il campo alla commedia e al dramma sociale che trovò in Francia il suo terreno più favorevole. Per tacere dunque delle commedie isolate dello stesso Musset e dei suoi proverbi, di Federico Soulié (*Closerie des Genêts*, *Les Etudiants*), di Onorato Balzac (*La Marâtre*, *Mercadet le Faiseur*), del preteso *Théâtre de Clara Gazul* di Prospero Mérimée, della *Fiammina* di Mario Uchard, del *Marquis de Villemer* di George Sand, del *Roman d'un jeune homme pauvre*, della *Dalila* e del *Montjoie* di Ottavio Feuillet, della *Lady Tartuffe* e della *Joie fait peur* di Madame de Girardin, dell'*Ami des lois* e del *Duc Job* di Leon Laya, del *Caliban* di Ernesto Rénan, e di altri drammi, che lodati od applauditi, non bastarono tuttavia a creare un vero teatro nazionale, dobbiamo ora considerare come veri signori della scena drammatica contemporanea francese, Alessandro Dumas figlio, Emilio Augier, Vittoriano Sardou, de' quali il primo mirò specialmente a studiare nella società quello che vi è di più malsano, di più eccezionale, di più irregolare, il figlio naturale, la meretrice, la moglie adultera, il marito assassino, il divorzio; il secondo, elegante e fantastico idealista quando scrive drammi in versi (1), come nella *Cigue*

(1) Cfr. *Cigue*, *Le Joueur de flûte*, *L'aventurière*, *Philiberte* (la fanciulla che si crede brutta e stupida e riesce invece a farsi amare come bella ed intelligente), *Gabrielle*, *La jeunesse*, *Paul Forestier*.

diviene inesorabile, ma giusto flagellatore di vizii sociali e quasi realista, quando scrive in prosa, come nel *Fils de Giboyer*, diretto specialmente contro i clericali, nel *Gendre de Monsieur Poirier*, negli *Effrontés*, nella *Contagion*, nei *Lions et Renards*; Vittoriano Sardou, il più comico de' tre, preferisce scoprire il ridicolo de' vizii sociali, anzi che tener sulla scena ragionamenti per dimostrarne la esistenza; ma cade talora nella farsa. Nessuno de' tre ha coltivato tuttavia così esclusivamente il proprio genere, che talora non ne sia uscito; così l'Augier nella *Madame Caverlet* scritta in favore del divorzio, e nel *Mariage d'Olympe*, ove la donna perduta, divenuta sposa legittima, s'annoia e ritorna alla prima sua vita, nelle *Lionnes Pauvres*, ove una moglie legittima per mantenere il proprio lusso si prostituisce, s'accosta al genere proprio di Alessandro Dumas figlio; nel *Maître Guérin* l'Augier fa ritorno alla commedia classica di carattere; il Sardou trattò, come l'Augier, la satira anzi la caricatura politica nei *Ganaches*, nel *Rabagas*, nell'*Oncle Sam*; s'inspira dal Diderot per *Séraphine la Dévote* e per la *Fernande*; arieggia la commedia di Dumas figlio nella *Dora*; nelle commedie *Nos intimes*, *Pattes de Mouche*, *Les pommes du voisin*, *Nos bons villageois*, *La Papillonne*, *Les Vieux Garçons*, *Benoiton*, *Maison neuve*, *Divorçons*, il Sardou rivela in tutta la sua originalità il proprio genio, un poco lieve, ma sempre gaio ed arguto, più studioso di piacere al pubblico che di fargli la morale; egli osserva ciò che il pubblico osserva; e ride con esso, come l'occasione si presenta, di tutto ciò che fa

ridere. Il più fine, misurato, elegante, il più artista de' tre è forse l'Augier, il più filosofo il Dumas, il più vivace ed ameno Sardou, quando batte la sua propria via. Il Dumas spinge sulla scena l'argomentazione fino al sofisma; tutto divien sistema ne' suoi drammi; è un filosofo che ha studiato anatomia e psicologia col mezzo della matematica, e che si propone di venir sulla scena a risolvere i suoi problemi. Parte quasi sempre da un preconcetto, e a quel preconcetto lega tutta la sua azione drammatica; fu imitato, sotto un certo aspetto, in Italia, da Paolo Ferrari; ma il genere che apparve eccessivo nell'originale francese, imitato in Italia, si regge anco meno, e sente troppo lo sforzo, perchè i personaggi messi sulla scena a ragionare le loro teorie possano crearci l'illusione necessaria di ritrovarci innanzi ad un mondo vivo e reale. Dumas figlio esagerò nell'età nostra alcune delle teorie drammatiche di Diderot, e portò la sua attenzione sopra un mondo che esiste bensì, ma non occupa nel tempo nostro una parte così importante come quella che egli volle attribuirgli, mettendo a servizio di esso un ingegno ostinato, originale e potente. *La dame aux camelias*, *Diane de Lys*, il *Demi-monde*, il dramma più compiuto forse e più caratteristico del Dumas, e uno de' più originali del teatro moderno, ove il ragionatore inesorabile Olivier de Jalin divenne tipico, le *Fils Naturel*, le *Père prodigue*, l'*Etrangère*, la *Femme de Claude*, si risentono d'una forza che talora divien persino violenza; ma la commedia intitolata *Les Idées de Madame Aubray* potrebbe assai bene, per l'alta moralità

che l'inspira e la conchiude, per la stessa sua condotta e moderazione di linguaggio, essere uscita dalla penna d'oro d'Emilio Augier. Parecchi drammi francesi del Feuillet, del Dumas, della Sand, furono tolti dai loro proprii romanzi; non è dunque meraviglia che, nato nella fungaia letteraria francese il romanzo così detto *naturalista* di Emilio Zola, esso abbia pure avuto un'eco sulla scena francese, con la rappresentazione di un dramma realistico, con la *Teresa Raquin* dello stesso autore; ma se si può per curiosità ricordare questo esperimento scenico, abbiamo ogni motivo di rallegrarci perchè il pubblico stesso che lesse già così avidamente, ma non rilegge, i romanzi dello Zola, abbia ricusato gli onori di un durevole e sicuro trionfo scenico ad un lavoro, di cui il maggior merito consiste forse nella temerità.

TEATRO INGLESE

I *misteri* ed i *miracoli* (*Miracle-Plays*) aprirono in Inghilterra, come in Italia, in Francia e Spagna, la serie de' componimenti drammatici; anzi gli eruditi inglesi vantano per i loro misteri la precedenza. Io credo col Patin che le sacre rappresentazioni nate in Alessandria ed a Bisanzio abbiano continuato per tutto il medio evo nelle chiese e ne' conventi; tuttavia uno de' primi indizii storici del loro risorgimento venendoci dall' Inghilterra, dobbiamo almeno argomentare che in quel paese trovarono maggior favore che altrove; uno de' motivi della loro popolarità potè pure essere il modo rozzo, anzi brutale con cui si rappresentavano; si cita fra gli altri, *Il mistero di Adamo ed Eva*, che si rappresentò nel 1327 a Chester, dove il primo uomo e la prima donna peccavano ignudi sulla scena.

Le *Moralità* (*Moral Plays*) e gli *Interludi* (*Intermezzi*) de' drammi sacri, in Inghilterra, come in Fran-

cia, Spagna, Portogallo, staccaronsi dal dramma sacro, e quando questo venne proibito nelle chiese e ne' conventi dalla Riforma, si convertirono in drammi intieramente profani, che incominciarono come spettacoli di Corte, e finirono per diventare rappresentazioni popolari. Il primo tentativo di richiamare il teatro al suo carattere laico, l' avevano dato le università di Oxford e di Cambridge innanzi ai sovrani (Enrico VIII ed Elisabetta), gli scolari rappresentando le commedie e tragedie originali o tradotte di Plauto, di Terenzio, di Seneca e di Euripide. La prima commedia laica in inglese fu composta nel 1527 dallo studente Giovanni Roos e rappresentata nel palazzo di Gray. Contemporaneo del Roos è Giovanni Heywood scrittore satirico, autore d' intermezzi buffoneschi, o farse che divertivano particolarmente Enrico ottavo. Alla metà del secolo decimosesto si riferisce la commedia *Ralph Royster Doyster* di Niccolò Udall; all'anno 1565, la commedia *Gammer Gurton's Needle* (*L' ago della mamma Gurton*), che raccomoda le brache del marito Hodge, commedia rustica di costume e di carattere, non priva di umorismo; all' anno 1561 la *Tragedy of Ferrex and Porrex* o *Gordobuc* del conte Tommaso Sackville, tolta dall' antica storia inglese, divisa in cinque atti, con cori, secondo il modello classico; all'anno 1566 la tragedia classica con scene grottesche di Riccardo Edwards intitolata *Damone e Pizia* e la *Giocasta* di Giorgio Gascoigne, parafrasi delle *Fenicie* di Euripide; all'anno 1568 il *Tancredi e Gismunda*, tragedia tolta da una novella italiana, composta da cin-

que autori. Dal 1560 al 1580 si segnalarono in Inghilterra più di venti autori drammatici e più di cinquanta nuovi drammi, commedie e tragedie e apparvero pure tradotte in inglese dal Gascoigne alcune commedie italiane, tra l'altre *I suppositi* di Ludovico Ariosto. Fra i precursori immediati di Guglielmo Shakespeare, che gli aprirono la via, meritano ricordo Giovanni Lily, nato nel 1554, che precorre le *Précieuses ridicules* di Molière, e tutta la critica del così detto seicentismo, con un libro didattico che descrive teoricamente l'*Euphues,* ossia il linguaggio artificioso, arguto, ricercato, concettoso e pedantesco in voga alla Corte della regina Elisabetta, linguaggio tuttavia che rifiorisce ne'suoi proprii drammi più lirici che drammatici, che ricordano le pastorali spagnuole e intitolati: *Alessandro e Campaspe, Saffo e Faone, Endimione, Galatea, Mida, La Donna nella Luna* ed altri che gli sono attribuiti; Giorgio Peele, nato verso l'anno 1553, dottore in legge, attore e direttore scenico, amico di Greene e di Marlowe, socio di Shakespeare nel teatro di Blackfriars, autore del *Processo di Paride,* della *Famosa Cronaca di Re Edoardo I,* e del *Racconto delle vecchie Donne* (onde Milton trasse la sua favola *Comus*), *David e Bersabea,* tragedia di cui il Campbell dice essere stato *la prima fonte di pathos e d'armonia nella poesia drammatica inglese;* la *Battaglia di Alcazar.* La sua vita fu molto irregolare e sregolata, sebbene siano suoi questi due versi che prometterebbero una vita opposta:

Beauty, strength, youth are flowers but fading seen;
Duty, faith, love, are roots and ever green (1);

Tommaso Nash, nato nel 1558, morto nella miseria in età di quarantatre anni, poeta satirico, autore del dramma *L'ultimo testamento di Summer* (Guglielmo Summer fu il buffone di Enrico VIII; vi è un giuoco di parola fra *Summer* estate e il nome del giullare), collaboratore di Marlowe per la *Didone*; Tommaso Kyd, scrittore originale, autore di due tragedie di soggetto spagnuolo, il cui protagonista è Jeronimo, piene di forza, ove sono scene atroci, come nel *Tito Andronico* di Shakespeare, o almeno ritoccato forse da Shakespeare nelle sue scene più potenti; secondo alcuni critici, il sommo tragico si sarebbe pure giovato di quelle tragedie, quantunque facesse parodiare da' suoi pazzi i discorsi stravaganti di Jeronimo, per alcuni passi dell'*Amleto*; Roberto Greene di Norfolk, che, dopo essersi laureato a Cambridge, viaggiò in Italia e Spagna, rivale di Shakespeare, cercò diminuirne il merito in un opuscolo in cui vuol farlo comparire plagiario, come quello che avrebbe tolto il soggetto dalla sua commedia *Winter's Tale* (*Novella d'Inverno*) dal *Pandosto o Il Trionfo del Tempo* di Greene, e secondo qualche critico dal dramma *Enrico VI*; ma è troppo evidente l'invidia che spira in queste parole satiriche di Greene: « Avvi un corvo uscito pur ora di nido e che si fa bello delle nostre

(1) La bellezza, la forza, la gioventù sono fiori che appassiscono: il dovere, la fede, l'amore sono radici sempre verdi.

piume, il quale, con un cuore di tigre avvolto in una pelle d'attore, s'immagina potere far versi come i migliori tra noi; ed essendo un Nanni Fatutto, si crede il solo *scuoti-scene* (1) del nostro paese. » Ma fu pronto a raccogliere e a ribattere l'indegna ingiuria un altro poeta drammatico Enrico Chettle, con nobili parole, che provano come Shakespeare fosse già stimato fra' suoi compagni. « Me ne rincresce, egli scrive, come se l'errore di Greene fosse stato commesso da me stesso, avendo io trovato Shakespeare non meno civile nella sua condotta di quello ch'egli sia eccellente nella qualità che professa. Oltre a questo, persone di vario culto attestano ampiamente della sua dirittura ed onestà e della sua grazia faceta nello scrivere che migliora l'arte sua. » Greene scrisse i drammi seguenti: *L'istoria d'Orlando Furioso* (1594), *Uno specchio per Londra e l'Inghilterra* (1594, scritto in unione con Tommaso Lodge); *Frà Bacone e Frà Bungay* (Frà Bacone appare come un grande evocatore di diavoli); *La comica istoria d'Alfonso re d'Aragona* (1599). « Greene, scrive il nostro Straforello, in uno studio sui Poeti drammatici inglesi contemporanei di Shakespeare, pubblicato nella *Rivista Contemporanea* di Torino dell'anno 1860, è incontestabilmente un uomo di genio; nonostante le loro irregolarità e stravaganze, i suoi drammi sono un monumento dell'aureo secolo dell'arte dramma-

(1) Giuoco di parole sulla parola *Shakespeare*, propriamente *scuotitor di lancia*, che fu tirato forse qui dal Greene al significato di *scuotitor di scena*.

tica in Inghilterra. Egli non ha, per vero, l' ardente passione e l' esuberante immaginazione di Marlowe; ma possiede per contro una rara ubertà e dolcezza di fantasia, mista ad un vivace spirto poetico, ad una vasta erudizione, come testificano le sue frequenti allusioni ai classici, ad una profonda conoscenza del mondo e degli uomini, e ad una padronanza maravigliosa della lingua. » Vi è pure una grande nobiltà di sentimenti, come si può rilevare da questo bel passo: « Dolci sono i pensieri che sanno di contento; la mente tranquilla è più ricca d' una corona; dolci sono le notti passate in un sonno senza cure; lo stato di povertà spregia il cipiglio della fortuna; questo soave contento della mente tranquilla, questo sonno, questa felicità godono i poveri, quando i principi ne sono privi. » Ma il più grande, il più degno fra i competitori di Shakespeare fu Cristoforo Marlowe, il Mussato inglese, che venne pure, come il nostro, paragonato, per la sua selvaggia grandezza, ad Eschilo.

Figlio d'un calzolaio di Canterbury, studiò egli pure, come il Greene, a Cambridge; anche la vita di lui, come quella di Peele, di Nash, di Greene, fu molto sregolata; morì nel 1593, poco più che trentenne, ucciso dal drudo d' una sua amante, ch' egli per gelosia voleva uccidere; collaborò alla *Didone* di Nash, e scrisse i drammi seguenti: *Il massacro a Parigi*, *Il dominio della libidine*, *Tamerlano il Grande*, *Edoardo II* (che inspirò forse Shakespeare nel *Riccardo II*), *Il Ricco Ebreo di Malta* (l' orribile ebreo Baraba suggerì forse a Shakespeare l' idea

più umana e più filosofica dello Shylock), *Vita e morte del dottor Fausto*, che dovea esser meditato da Shakespeare nello scrivere alcune parti dell'*Amleto*, ed inspirar quindi la grande creazione di Goethe. Fu detto che la leggenda di Fausto e quella di Don Giovanni nacquero nel secolo decimosesto; ma qualunque sia il nome dell'uomo che fece il patto col diavolo, questo patto è antico quanto la immaginazione del diavolo. Fausto non è che un nome nuovo, che sostituisce, nel Rinascimento, come Don Giovanni, il Teofilo medioevale nato nel mondo bisantino. Ma prima di Teofilo, ogni rappresentazione mitica ed eroica del viaggio dell'eroe all'inferno è una figura del patto col diavolo. La forma più antica di un tal patto è nella leggenda vedica del giovine Sunassepa venduto al Dio della Notte Varuna da' suoi parenti; tutte le novelline popolari ove figura Giovannino senza rimproccio e senza paura, che va a scuola dal diavolo, s'arricchisce e impara tutte le malizie e alfine si perde, preparano gli elementi del dramma popolare e tradizionale del dottor Faust, che acquista finalmente un più alto significato per la immaginosa e potente rappresentazione del Marlowe, e perchè il Goethe fa entrare tutto l'uomo in Faust come già lo Shakespeare avea rappresentato tutto l'uomo nell'Amleto. Nel 1588 s'era pubblicata a Londra la *Ballata della vita e morte di Giovanni Fausto, il grande incantatore*, tratta essa stessa da una storia del dottor Fausto pubblicata l'anno innanzi a Francoforte; la ballata inglese fu probabilmente la immediata inspiratrice del Marlowe. « Il dottor Fausto del Marlowe, scrive

il Graf (1), appartiene presso che per intero a quel medio evo da cui tanto già andavano discostandosi i tempi. Egli è posseduto da quella smaniosa curiosità di sapere che invade alchimisti ed astrologi, ma che non si leva alle superne idee. La brama sua di godere è violenta e feroce come quella di un barbaro. Miscredente e ateo, in certi momenti, un superstizioso pensiero lo richiama alla fede; desideroso di pentirsi, la minaccia di un diavolo gli tronca il desiderio. Egli non riesce a mutar sè, a torsi fuor del suo mondo, e i diavoli lo trascinano in inferno. L'altro Fausto, il Fausto del Goethe, ha sorte ben diversa. Egli s'è venduto al diavolo e col proprio sangue ha scritto la terribile obbligazione. Ma egli ringiovanisce, poi invecchia di nuovo; la sua è un'altra età, un'altra vita; un nuovo dritto, una nuova legge governano il mondo. L'uomo non si vende: l'uomo è libero; le vecchie scritture, i vecchi stromenti, depositarii di dritti nefandi, ardono insieme con gli edifizii in che si custodivano. Menzogna la dannazione. Fausto muore, e sopra di lui si schiudono i cieli riconciliati, e si mostran le schiere gloriose degli angeli che cantano e spargono rose. Mefistofele cede, incalzato da quelli, la scena; essi raccolgon l'anima di Fausto, e cantando la levano in cielo. » La leggenda, il dramma di Marlowe, il dramma di Goethe fanno sposare Fau-

(1) Si confronti per l'analisi del dramma inglese in relazione con la leggenda popolare e col poema drammatico di Goethe, il bello studio di Arturo Graf, intitolato *Il Fausto di Cristoforo Marlowe*, che fa parte de' suoi *Studii drammatici*,

sto con Elena, ossia la scienza con l'arte; dal connubio forse, come il Goethe l'immaginò, nasce *Euphorion*, nel quale il Goethe intese rappresentare, come un proprio bellissimo figliuolo, il genio di Lord Byron. Il mondo fantastico in cui si muove il *Fausto* di Marlowe e di Goethe e l'*Amleto* di Shakespeare, dovea ancora creare nell'età nostra il *Prometeo liberato*, dramma di Shelley, il *Manfredo* e il *Caino* di Giorgio Byron.

Il teatro di Guglielmo Shakespeare è tuttavia un mondo da sè; quasi ogni suo dramma ci presenta una scena nuova, un nuovo ordine di tipi, la vita umana considerata sotto un aspetto nuovo; il mondo romano di Plutarco, il mondo leggendario meridionale e nordico, il mondo storico inglese, il mondo fantastico, la vita orientale, la vita veneziana, la vita francese, la vita inglese, tutta, in somma, la scena del mondo s'avviva ne' suoi aspetti più originali. L'ignoranza storica e geografica di alcuni particolari, non esclude la verità descrittiva de' luoghi e de'tempi, così varia e pure sempre così potente nella sua espressione. L'uomo è esaminato dal vasto genio del poeta brittanno in tutte le sue forme psicologiche: dal delirio dubbioso d'Amleto che annunzia lo scetticismo moderno al delirio assassino di Macbeth, al delirio ambizioso di Lear, che nell'apparenza di volersi disinteressare da tutte le cose del mondo, mira a prendere innanzi alle sue figlie la qualità d'un benefattore riconosciuto e venerato, ossia ad una sovranità spirituale superiore a tutte le altre sovranità; al delirio amoroso di Romeo; al delirio geloso d'Otello;

cinque pazzi, ossia cinque uomini dominati da un'idea fissa, sublimemente diversi, che non si somigliano punto, e pure sono tutti cinque ugualmente ritratti dal vero in tipi, che nel loro carattere specifico danese, scozzese, inglese, veneziano, orientale, convengono intieramente ed universalmente all'uomo. Coriolano supplice sdegnoso, Cesare grande e generoso, Bruto che lotta fra due doveri opposti, Shylock vendicatore feroce della sua razza indegnamente perseguitata, Puck folletto, Falstaff buffone, Riccardo III il più vivo e naturale de' tiranni scenici, Cimbelino, Timone d'Atene, Pericle principe di Tiro, Cordelia, Ofelia, Desdemona, Miranda, Porzia, Jessika, Cressida, Marina, quanta varietà, quanta novità di tipi umani! Shakespeare meriterebbe da solo un Florilegio; se bene molti de' suoi drammi, presi ciascuno per sè, siano meravigliosi, nessuno di essi può dare la misura intiera e perfetta del suo ingegno così vario e così versatile. Già il dottor Johnson soleva dire che colui il quale cerca raccomandare Shakespeare con alcune citazioni, somiglia a Jerocle pedante, il quale, avendo posta la propria casa in vendita, portava per mostra in tasca un mattone. Se bene ogni scena di Shakespeare sia qualche cosa più che il mattone d'una casa, e quindi il paragone di Johnson non regga intieramente, tuttavia è vero che nessuna scena, per quanto bellissima ed atta a rivelarci un ingegno potente, può bastare a renderci il carattere così originale e così vasto del genio di Shakespeare. La storia, la cronaca, la leggenda, la ballata, le altrui tragedie, le altrui commedie, tutto egli adoprò, per rifare, con

la vecchia materia negletta o mal viva, un nuovo organismo potente. Fu attore ed attore e direttore scenico come Molière: nacque borghese per parte di padre, gentiluomo per parte di madre; visse a Corte ed in piazza; conobbe i modi ed il linguaggio del popolo e quelli de' signori. Scrisse nel vigore degli anni, fra il ventesimo terzo e il quarantesimo ottavo della sua vita, in Londra: quindi si ritrasse a morire in Stratford, sua città nativa, ove lo colse, dopo quattr' anni, la morte, nel 1616. Essendo morto in condizione molto agiata, convien credere che la sua vita in Londra fosse meno disordinata di quella de' suoi compagni, e che egli praticasse nella vita gran parte di quelle virtù che ne' suoi drammi ha idealeggiate. Ma non è da credere che i suoi diritti d'autore gli abbiano procurata la ricchezza, bensì la sua industria come impresario. Si ricorda che fu buono e generoso verso i suoi compagni; la prima commedia di Ben Johnson dovette a lui l' ospitalità che trovò sulla scena; talora egli lavorò pure, anonimo, per i suoi compagni, a fine d' assicurare l' esito scenico de' loro lavori; si citano, tra gli altri, il *Seiano*, tragedia di Johnson, che omise poi, nella stampa, quelle parti che Shakespeare aveva scritte per essa, e *I due cugini*, commedia di Flechter. Scriveva prontamente e con molta facilità, di rado cancellando. Johnson lo chiama gentile, e ce lo rappresenta come uomo leale e franco, di bei modi, affabile, scherzevole, facile, abbondante e simpatico nel conversare. Dovea avere molta lettura, e assimilarsi facilmente quanto ei leggeva; ma quantun-

que attingesse da varie letterature, non è da credere che ne conoscesse tutte le lingue; in quel secolo si traduceva molto dal latino, dal greco, dal francese, dal tedesco, dallo spagnuolo, dall'italiano, in inglese: Shakespeare lesse, senza dubbio, molte di quelle traduzioni. Trentacinque furono le tragedie e commedie che si possono ascrivere a Shakespeare; il *Tito Andronico*, e la prima parte dell'*Arrigo VI*, sembrano essere stati soltanto ritoccati da lui; la tragedia *John Old Castle*, che gli venne pure attribuita, fu opera invece d'altre quattro mani, Michele Drayton, Mundy, Hatway e Wilson. I drammi storici furono specialmente studiati sui cronisti inglesi Hall, Holingshed, Stow; la *Commedia degli equivoci*, è imitata da una traduzione inglese de' *Menecmi* di Plauto; *Il Mercante di Venezia*, da una novella del *Pecorone* (su cui si fecero pure delle canzoni inglesi) e dalla prima novella della decima giornata del *Decamerone*; *Il domatore della donna bisbetica* dalla traduzione inglese delle *Histoires admirables de notre temps*: il *Romeo e Giulietta* da una novella del Bandello e di un anonimo veneziano, trattata pure in commedia da Luigi Groto, rifusa da Boisteau in Francia, quindi accettata da Belleforest, che inspirò alla sua volta un poema inglese dell' anno 1562 intitolato: *La Storia tragica di Romeo e Giulietta*; il *Come vi piace* dal poema pastorale di Lodge, intitolato: *Il Legato d'oro di Eufio*, il *Molto rumore per nulla*, dalla *Regina delle fate* di Spencer o dall' *Orlando Furioso* dell'Ariosto o da una novella del Bandello, tradotta da Belleforest; l'*Amleto*, dalla raccolta francese di novelle originali

e tradotte di Belleforest, e da un altro dramma più rozzo di simile titolo che già si rappresentava; *Le gaie donne di Windsor* scritte per mettere in iscena Falstaff innamorato, secondo il desiderio espresso allo Shakespeare dalla regina Elisabetta tolsero il soggetto dal *Pecorone* o dalle *Piacevoli notti* di Straparola; il *Troilo e Cressida* dal poema di Chaucer o dal libro inglese *La distruzione di Troia*; il *Misura per misura* dalla commedia *Promos e Cassandra*, tolta da una novella di Giraldi Cintio; l'*Otello* dagli *Hecatommithi* dello stesso Giraldi Cintio; il *Tutto è bene quel che finisce bene* dal *Palazzo del Piacere*, collezione di novelle tradotte in inglese, fatta da Guglielmo Painter, ove trovasi pure la novella di Boccaccio che servì di guida a Shakespeare per scrivere la sua bella commedia, la cui eroina rassomiglia, pur anco, per l'intrepidezza all'Arrenopia del nostro Giraldi; la *Dodicesima notte*, dal teatro spagnuolo di Lope de Rueda o da una novella del Belleforest che la tradusse dal Bandello, o dalla *Calandra* del Bibbiena, o dai *Suppositi* dell'Ariosto già tradotti in inglese, o dall'*Arrenopia* del Giraldi, o da tutte queste reminiscenze confuse insieme; il *Cimbelino* dalla nona novella della seconda giornata del *Decamerone*; la *Novella d'inverno* dalla *Storia piacevole di Dorasto e Faunia*, di Roberto Greene. Egli prendeva, come Molière, il suo soggetto dove gli tornava più comodo, ma tosto lo trasformava nella sua mente in modo meraviglioso. Componendo in fretta, non si curò quasi mai di dar l'ultima mano a' propri i lavori, di che i critici pedanti gli fecero un gran carico; quando aveva

servito la sua compagnia, il suo teatro del lavoro pattuito e raccoltone il frutto, non si curava altrimenti della paternità de' suoi lavori, che patirono perciò un grande strazio per opera de' primi copisti ed attori che li rappresentarono. Il Pope accusa Shakespeare d'essere stato avido di lucro e indifferente alla gloria; ma la gloria gli corse dietro, a suo dispetto, e lo salutò, dopo Dante, il primo poeta dei tempi moderni. « I suoi sentimenti, lasciò pure scritto il Pope, sono così convenienti e giudiziosi su di ogni soggetto; la sua sagacità e penetrazione è tale nelle azioni grandi della vita, che sembra aver egli conosciuto il mondo per intuizione; aver egli penetrato con un solo sguardo nell' umana natura: ed è il solo autore che porge diritto per la prima volta di dire che il filosofo ed anche l' uomo di mondo nasce al pari del poeta. » Shakespeare fu certamente il più profondo scrutatore del cuore umano, e l' autore drammatico che pose una più stretta corrispondenza fra il sentimento interno e la sua espressione, e fra questa espressione e l' azione esterna. Ogni suo personaggio opera in un dato modo, perchè in quel dato modo si esprime e sente. Il fato che gli Antichi mettevano al di fuori, al di sopra dell' uomo, Shakespeare lo mette nell' uomo; quell' uomo opera in quel modo, perchè in quel modo sente. Il segreto della originalità del genio di Shakespeare, sta forse nella sua potenza, per lo più istintiva ed inconscia, d' osservare in qual modo il mondo interiore del sentimento si manifesta necessariamente nell' azione.

A Shakespeare, che rappresentò l'uomo, non bastò

il suo secolo, nè i due secoli successivi a rendergli intiera giustizia; prima a tributargli i dovuti onori fu la Germania per opera della Drammaturgia del Lessing e dello Schlegel, che lo tradusse mirabilmente in tedesco; seguirono quindi traduzioni in tutte le lingue; l'italiana ne ha tre, del Leoni, del Rusconi, del Carcano, quest'ultima incomparabilmente superiore alle precedenti e degna del culto che il nostro secolo rende al genio di Shakespeare. La stessa Inghilterra incominciò solamente ad ammirar degnamente il suo grande poeta verso la metà del secolo passato con le edizioni di Rowe e di Pope, e con le rappresentazioni geniali de' principali caratteri dei drammi di Shakespeare fatte dal celebre attore Garrick. Morto Shakespeare, Ben Johnson diventò, con le sue maschere, il solo signore della scena inglese, sostenuto da Fletcher, Shirley, Middleton, Massinger; il poeta Dryden, che ammirava i tragici francesi più del grande tragico brittanno, ebbe l'audacia di rifondere nuovamente per la scena alcuni drammi di Shakespeare, talora accompagnandoli con la musica (1); nel 1680 il *Caio Mario* di Otway prese il posto del *Romeo e Giulietta*, e l'*Ebreo di Venezia* di Lord Landsdown sostituì, dal 1701 al 1759, sulla scena inglese, il *Mercante di Venezia* di Shakespeare; Addisson nel suo *Spectator* nomina Shakespeare una

(1) Dryden scriveva per vivere non per amore; de' suoi ventotto lavori drammatici amava il solo *Antonio e Cleopatra*, riduzione di quello di Shakespeare; diceva di esso che aveva composto gli altri drammi pel pubblico e quello solo per sè.

sola volta. La tragedia inglese del secolo passato imitava la tragedia classicheggiante francese; così l'Addisson nel *Catone*, il Thomson nell'*Agamennone*, nella *Sofonisba*, nel *Coriolano*: più viva almeno fu la commedia, la quale, se pure prendeva per modello la commedia spiritosa francese, si fermava all'osservazione de' costumi e caratteri locali inglesi; meritano ricordo *I funerali* e *Il marito tenero* di Riccardo Steele, e *La scuola della maldicenza*, *I Rivali* ed *Il Critico* di Riccardo Sheridan: le commedie dei due Cibber padre e figlio, di Southern, di Lillo, di Foote, di Garrick, di Colman, e la parodia politica di Murphy intitolata *Il tappezziere*.

Nel secolo nostro, il dramma esce fuori della scena, per avere maggior libertà di muoversi; così furono concepiti il *Prometeo liberato* di Shelley, il *Manfredo*, il *Caino*, il *Cielo e Terra* di Lord Byron: prendono, invece, proporzioni di tragedie regolari *I due Foscari*, il *Marin Faliero*, il *Sardanapalo* dello stesso Byron, e riescono molto meno originali di quelli non destinati alla scena. In ogni modo, dopo che si estinse la pleiade luminosa di poeti drammatici, tanto originali, che nella loro stessa rozzezza splendettero intorno al gran sole di Guglielmo Shakespeare, non si può più parlare d'un teatro nazionale inglese; vi furono alcuni saggi isolati, alcuni drammi, alcune commedie che parvero felici, ma un vero genio drammatico non s'è più manifestato. Posso dunque citar qui poco più che i nomi de' principali drammaturgi contemporanei inglesi.

Si lodano, per qualità di stile i drammi di soggetto greco di Tommaso Noon Talfourd, nato nel 1795

in un sobborgo di Stafford, e specialmente i drammi *Ion* e *Il prigioniero Ateniese*: per merito drammatico, il *Filippo di Arteveld* di Enrico Taylor, pubblicato nel 1834, e come creazione fantastica, l'*Edwin the Fair* dello stesso. Fra gli autori drammatici inglesi contemporanei si citano ancora, Tommaso Lovell Beddoes, Richard Lalor Sheil, Tommaso Taylor, Westland Marston, Roberto B. Brough, Shirley Brooks, Wilkie Collins, Marco Lemon, Enrico Mayhew, ma, specialmente popolari, Sheridan Knowles, attore e autore d'un *Virginius* e d'un *Caius Gracchus*, drammi borghesi di soggetto romano, e di altri drammi applauditi, *Guglielmo Tell*, *Il Gobbo*, *La Sposa*, *L'Amore*, *Il Figlio*: Lytton Bulwer, imitatore del teatro romantico francese ne' drammi *La signora di Lione*, *Richelieu*, *Il capitano di vascello*, *L'erede legittimo*, *Il danaro*: Douglas Jerrold, nato nel 1803, morto nel 1857, autore d'una *Susanna dagli occhi neri*, che fu rappresentata trecento sere di seguito, del *Tempo fa miracoli*, commedia che si dice originalissima, dell'*Abito di nozze*, del *Giorno della scadenza*, dei *Compagni di scuola*, delle *Nozze del giorno*, del *Prigioniero di guerra*. Suo figlio, Blanchard Jerrold mostra pure nelle sue commedie un ingegno molto caustico. Applauditissimi sono finalmente ancora sulle scene inglesi Dion Boucicault autore di drammi spettacolosi, l'Halliday, il Buchanan, il Roberston, ed il Byron, di cui la commedia *I nostri bimbi*, fu rappresentata a Londra per due anni consecutivi, e che ebbe pure un felice incontro sopra le scene italiane.

TEATRO TEDESCO

Dopo il fenomeno singolare del robusto e, sotto parecchi aspetti, originalissimo dramma latino della monaca Hroswitha, e non tenuto conto della consueta serie di sacre rappresentazioni, che in Germania come altrove, fra il secolo decimoterzo e la metà del secolo decimoquinto ottennero grande favore presso il popolo (in ispecie quelle relative al gran dramma cristiano della Passione, ove entrarono tuttavia ben presto elementi profani, e, fra gli altri, il merciaio buffone, co' suoi lazzi plebei, spesso indecenti ed atti a comprometterne il decoro ed a sfatarle), noi incominciamo a trovare un tentativo di dramma regolare nella seconda metà del secolo decimoquinto. Le versioni tedesche di Terenzio, invogliarono maggiormente a coltivare il dramma volgare profano, e i drammi de' tre Hans, Hans Rosenblüth, Hans Folz ed Hans Sachs, nella loro stessa rozzezza, se rivelano un'arte povera ed incipiente, hanno pure la loro importanza storica come indizio

della evoluzione che si preparava nella società germanica, per opera della critica religiosa. L'allegoria, la moralità che nacque spontanea e trovò così grande favore in Francia, in Inghilterra, in Germania, e fu invece, in Italia, per lo più, un'arte e poesia di riflesso, precorre già in alcun modo, con la scena allegorica fra la Chiesa e la Sinagoga, ne' *Due Matrimonii* di Hans Foltz, la polemica religiosa, che dovea nel secolo decimosesto infierire per opera di Lutero, riprendendo sistematicamente quella opposizione contro la Corte Papale che penetra il romanzo medioevale della *Volpe*, e quasi tutta la letteratura popolare medioevale. Il Rinascimento ricomincia acerrima la lotta di cui noi vediamo il principio nella prima età bisantina, fra la società laica e la società ecclesiastica. Le sacre rappresentazioni in Germania, all'apparire della Riforma, divennero polemiche; le une stanno per Lutero, le altre contro Lutero. Hans Sachs, popolano di Norimberga, nato nel 1494, morto nel 1576, accompagna co' suoi canti, con le sue farse, co' suoi drammi, i primi moti e il trionfo della Riforma. Ma nè egli, nè alcuno de' poeti del secolo decimoquinto e decimosesto e decimosettimo ebbe genio drammatico e valse a fondare un teatro nazionale tedesco. Le imitazioni del teatro tragico antico, o francese, di Martino Opitz (*Antigone*, *Le Troiane*), di Andrea Greif (*Leone l'armeno*, *Carlo Stuart*, *Caterina di Georgia*; scrisse pure una commedia *Pietro Squenz*, più lodata forse che letta), di Gaspero di Lohenstein (*Cleopatra*, *Epicari*, *Agrippina*, drammi sentimentali alla Scudéry), di Cristiano Gottsched (*La morte di Catone*),

di Pitschel (*Dario*), di Giovanni Elia Schlegel, zio dei due celebri fratelli Schlegel (*Oreste e Pilade, Arminio, Didone, Lucrezia, Canuto il Grande;* scrisse pure commedie che piacquero sulla scena: *L'ozioso affaccendato, Il misterioso, La noia, Il buon consiglio, Il trionfo delle donne virtuose, La bellezza muta*), meritano a pena essere ricordati, per curiosità, in nessuno di questi autori ritrovandosi nè assai buon gusto nè molta originalità. Si modellarono sul teatro francese *La devota,* che ricorda il *Tartuffe,* e *Le tre sorelle* di Cristiano Gellert; sul teatro inglese la *Giovanna Gray* tragedia e la *Clementina Porretta* di Cristoforo Martino Wieland, meschini tentativi. Ma questa povertà veramente grande del teatro tedesco fin verso la metà del secolo decimottavo, dovea poi essere compensata da una fioritura mirabile che dovea durare per tutto un secolo glorioso, aperto alla scena dal genio di Gotthold Efraimo Lessing, di Volfgang Goethe e di Federico Schiller. Il Lessing, dopo avere esordito con due commedie: *Damone,* e *Il giovine scienziato,* dopo avere tradotto in tedesco l'*Annibal* di Marivaux, il *Joueur* di Regnard, il *Catilina* di Crébillon, la *Vita è un sogno* di Calderon, s'innamorò specialmente di Shakespeare, e abbandonò la tragedia classica per darsi tutto all'ammirazione del dramma shakespeariano, nel quale vide ogni maniera di perfezione; i suoi articoli critici, raccolti sotto il titolo di *Drammaturgia,* aprirono in Germania la via al nuovo romanticismo, e molti de' suoi giudizii sul teatro tragico francese, accettati dallo Schlegel, formarono intorno ad essi l'opinione moderna. Egli vuole che il

linguaggio scenico s'accosti, per quanto si può, alla natura. Perciò, se non accetta lo stile tragico di Corneille e di Racine, e tanto meno le declamazioni di Voltaire, rende giustizia alla commedia francese, e non solo a Molière, ma anche a Regnard e a Destouches, che egli preferisce ancora all'autore del *Tartuffe*. Ma non bastò al Lessing porre innanzi sulla drammatica teorie allora nuovissime (per quella parte almeno che non si combinava con le teorie del Diderot, che in Francia aveva egli pure intrapresa una campagna critica non meno feconda ed efficace forse di quella che il Lessing sosteneva in Germania), ma volle pure lasciare alcuni esempi con *Miss Sara Sampson*, *Minna*, *Emilia Galotti*, *Nathan il saggio*, quattro drammi romantici. Nel primo è molta energia e verità; nel secondo, se il maggiore Telheim è tanto più nobile e delicato del *Beltramo* shakespeariano, la fermezza e la risoluzione di Minna nel volersi fare amare in ogni modo, nel voler trionfare per forza d'amore ricorda bene la simpatica e intrepida eroina del *Tutto è bene quel che finisce bene*: l'Emilia Galotti è una Virginia romantica; con questo lavoro, il Lessing precorse di più che un mezzo secolo il dramma romantico di Victor Hugo, arrivando d'un tratto ad una perfezione che fu sentita ed ammirata dal Goethe. Il *Nathan il saggio* è un dramma *sui generis*, che precorre il dramma filosofico di Goethe, e risponde all'*Amleto*. Tolto il soggetto da una novella italiana, dalla novella de' *Tre anelli* di Boccaccio, il Lessing, dominato da un vago spinozismo, vuol mostrare come la filosofia può essere la migliore

religione e vincere al paragone l'Ebraismo, il Maomettanismo, il Cristianesimo. Il Lessing segue una propria idea astratta e la personifica in Nathan, contradicendo egli stesso col fatto, per una sola volta, eccezionalmente, ad una teoria drammatica, alla teoria del dramma a tesi, ch'egli aveva ne' suoi scritti critici vivamente combattuta, contro Voltaire specialmente, per tutta quella parte personale che il tragico francese avea voluto, a forza, far entrare nelle sue tirate drammatiche: il dramma tedesco qui ritorna polemico come alle sue origini. Il Lessing, superato appena da Goethe e da Schiller, si lascia, in ogni modo, per i suoi quattro drammi, indietro di gran lunga, tutti i poeti drammatici suoi contemporanei avversarii o seguaci. Tra questi meritano ricordo Cronegk pel suo *Codrus*, tragedia premiata al concorso drammatico bandito nel 1756 dal libraio Nicolai (scrisse pure *La commedia perseguitata*, *Il diffidente*, *Olindo e Sofronia*): Guglielmo Browe, che morì ventenne, autore di due drammi, *Bruto* e *Il libero pensatore* (diretto contro gli atei); Gebler, che scrisse tra l'altre una commedia molto applaudita, *Il Ministro*: Cristiano Felice Weisse, imitatore del teatro inglese, che lasciò cinque volumi di tragedie, tre volumi di commedie, tre volumi di operette comiche; Giovanni Antonio Leisewitz, che scrisse una lodata tragedia (*Giulio di Taranto*); Matteo Sprikman, autore di *Eulalia* e della *Figlia naturale*, drammi; G. G. Engel, autore di due eleganti commedie: *Il giovine patrizio* e *Il figlio riconoscente*: Schroeder, imitatore dell' *Otello*, dell' *Amleto*, del *Macbeth* e del *Re Lear*

e autore di due drammi *Il portabandiera,* e *Il cugino di Lisbona;* Augusto Guglielmo Iffland, autore dei drammi realistici: *I cacciatori, La pupilla, I vecchi celibi, Il giuocatore;* Massimiliano Klinger (nato nel 1753, morto nel 1831), autore della tragedia premiata *I Gemelli,* del dramma *Tempesta e Violenza* (che rispondeva alla così detta *sturmperiode* o periodo tempestoso della letteratura tedesca, nella quale i giovani autori tedeschi lottavano per costituire una letteratura nazionale), delle commedie *Il Dervish* e *I giuocatori,* de' drammi: *La morte di Corradino, Medea a Corinto, Damocle, Il Favorito Rodrigo,* e più notevole forse, perchè riprende l'idea interrotta dal Lessing di farne un dramma, e resa quindi con tutto lo splendore del genio dal Goethe, un *Faust* (ove Giovanni Faust, inventore della stampa, vedendo che gli uomini non riconoscono la sua invenzione si dà al diavolo, a Satan che lo conduce a spasso pel mondo; questo viaggio dà occasione ad una satira molto viva delle cose del mondo); Reinoldo Lenz della Livonia, autore del *Maggiordomo,* commedia che venne, tanto parve eccellente, attribuita a Goethe; Federico Müller, che si provò egli pure con un *Faust,* ove l'eroe era figurato come un Don Giovanni (il lavoro non fu condotto a termine), autore di un dramma classicheggiante, *Niobe,* e di un dramma romantico, *Golo e Genoveffa.* Ma tutti questi autori sono ora oscurati dai due gran nomi di Goethe e di Schiller. Goethe, dopo avere conosciuto Shakespeare, studiando legge a Strasburgo, compose il suo dramma *Goetz von Berlichingen* che, quando fu pubblicato nel 1773, parve

la rivelazione d'un nuovo genio shakespeariano. La forza che spira da questo dramma, e la verità con la quale è colorita l' ultima età feudale della Germania, sono, in vero, mirabili; il *Goetz von Berlichingen* è poi ancora altrimenti importante perchè sembra avere, in alcun modo, inspirato un dramma più vasto e più compiuto: *Wallenstein.* Si direbbe che, per avvicinarsi maggiormente al suo Goethe, Schiller abbia voluto raccogliere tutta la sua forza in un tipo vigoroso e potente, e dare un degno fratello a Goetz. Nel *Clavijo* il Goethe sembra aver voluto mostrare a sè stesso il castigo che meriterebbero tutti i seduttori che abbandonano le fanciulle da loro sedotte; Beaumarchais, nel dramma di Goethe, uccide il seduttore di sua sorella, il che non avvenne di fatto, ma parve giusto alla coscienza di Goethe; dramma tanto più singolare, quando si pensi che Beaumarchais era sempre vivo, quando Goethe lo metteva in iscena (1); una parte non solo dell' ingegno, ma del carattere di Goethe trovasi pure espresso ne' suoi drammi *Torquato Tasso* ed *Egmont;* il meglio di Goethe finalmente nel *Faust.* Goethe ci rivelò nelle sue *Memorie* la propria singolare abitudine di trasformare in quadri o scene, in poema ogni suo sentimento, facendoci conoscere che i suoi lavori possono esser presi come frammenti di una confes-

(1) Il Beaumarchais, nato nel 1732 morì nel 1799. Il *Clavijo* tenne dietro alle *Mémoires* de Beaumarchais, ma precedette *Le mariage de Figaro*, ove sono pure tanti accenti personali del poeta offeso.

sione generale. Nessun genio poi più del suo ebbe il sentimento armonico dell'universale; sposò la forma antica al pensiero moderno, la scienza alla vita, la verità alla poesia; nessuno più del Goethe inalzò la dignità dell'artista creatore; nessuno sentì meglio l'ebbrezza olimpica di destare, creando cose mirabili e belle, l'entusiasmo riverente de' mortali rapiti. Dotato dalla natura di doni divini, attraversò la vita adoperandoli tutti; ora egli godette, ora egli sofferse, facendo godere e facendo soffrire, e comunicando all'arte sua tutti i suoi sentimenti più vivaci; non mai natura d'uomo ebbe per mezzo dell'arte una espressione più ideale; perciò le opere di Goethe non vogliono essere giudicate come le altre opere letterarie; chi cercasse solamente ne' suoi drammi l'effetto scenico, o la fedeltà storica, o le bellezze poetiche particolari, proverebbe forse alcun disinganno; chi sa, in vece, qual uomo straordinario sia stato Goethe, e ne' drammi di lui cerca sopra ogni cosa l'uomo, Goethe, al quale ogni uomo ed ogni artista in parte somiglia si troverà innanzi a frequenti e preziose rivelazioni di un grande e quasi divino mistero; l'ingegno di Goethe fu divino; perchè l'opera di Dio si rivelasse in ogni sua parte perfetta all'uomo, sarebbe stato necessario che Goethe avesse avuto il cuore di Schiller. Goethe, che desiderò associarsi alla sua gloria e legare a sè la bell'anima dello Schiller, dovette sentir lui primo ciò che gli mancava per conseguire la somma perfezione.

Il calore simpatico che muove dalla parola geniale di Federico Schiller, suscitatore di nobili entusiasmi

e di opere virtuose, quella specie di eloquenza irresistibile che parte da un' anima commossa per un sentimento di profonda carità umana, mancava al genio di Goethe, che ci desta ammirazione, ma non simpatia; il Goethe sentì il grande vantaggio che lo Schiller aveva, per questo rispetto, sopra di lui; desiderò dunque averlo vicino, e scaldarsi un poco a quel fuoco di amore. Chi sa se il Goethe, senza avere conosciuto Schiller, avrebbe scritto la seconda parte del *Faust*; la seconda parte del *Faust* è, quantunque più vaga e meno luminosa, quello che è il *Paradiso* nella *Divina Commedia*; la grazia della Vergine tocca e rapisce Fausto, già innamorato della bellezza di Elena; Goethe finisce col fondare la suprema bellezza nella suprema bontà; nel trionfo dell'*eterno femminile*, con cui si conchiude il poema di Goethe, ci sembra di vedere, come in un estremo sorriso ineffabile del genio, tacitamente glorificato Federico Schiller, che avea fatto da Beatrice alla seconda parte della vita di Goethe, o inspirato almeno il grande poema drammatico che voleva esprimerne l' ultimo ideale. Si direbbe che fu lo Schiller colui che liberò veramente Faust dalle mani di Satana. Se il concetto di Goethe non è ben chiaro e semplice come il concetto di Dante; se Dante, nel *Paradiso*, si spiega da sè, mentre che la seconda parte del *Faust* ha bisogno, invece, di molti commenti, ciò avviene perchè il grande Fiorentino, rapito e sollevato dalla sua stupenda visione di Dio, non si lascia più distrarre da alcuna immagine terrestre; Faust corre, invece, fino all'ultimo, dietro le sue varie e molteplici fantasie,

egli vuole finalmente unirsi con Dio, con l'aiuto della Vergine, e uno spiraglio di luce cristiana penetra pure nel suo poema; ma, pensato più che sentito, rimane pur sempre il poema del Dubbio; il *Paradiso* dantesco, tutto inondato della più pura luce cristiana, resterà sempre il più alto poema della Fede.

Dall'amicizia da lui contratta nel 1794 a Jena con Federico Schiller, Goethe ripeteva grandi beneficii non solo per sè, ma anche per gli altri. Egli si sapeva osservato; egli sentiva ormai che il suo esempio, buono o cattivo, avrebbe avuto imitatori; vinse dunque la repugnanza che avea da prima lo Schiller a legarsi con lui, stimato freddo ed egoista, e lo volle far suo. Il poeta di Faust conosceva tutte le arti della seduzione ed ammaliò Schiller; gli fece sentir meglio il pregio della perfezione, gli fece comprendere che per la immortalità occorreva una maggior misura nella creazione; ne temperò la natura ardente, e la contenne; senza restringere il campo della creazione, gli fece comprendere come anche percorrendo un campo più vasto, conveniva sempre, per non perdere l'equilibrio, guidare il volo. Nell'autore dei *Masnadieri*, della *Congiura di Fiesco*, della *Luisa Miller* o *Cabala ed Amore*, palpitava un cuore generoso, e si sfrenava una immaginazione ardente; ma l'espressione era talvolta rozza; l'arte avea ancora fatto poco per dominar tutta questa fiamma; il fuoco era bello; mancava ancora il fabbro divino; Goethe, senza avere il calore naturale e l'impeto di Schiller, avrebbe potuto essere quel fabbro divino; i due genii si incontrarono e videro e sentirono l'uno ciò che all'altro

mancava. Goethe diceva pertanto di quell'incontro: « Per me fu come una nuova primavera, nella quale tutte le semente germogliarono, in cui ogni succo vitale, salendo, scoppiò al di fuori in una nuova lieta vegetazione. » E Schiller, dopo l'incontro con Goethe, concepì e condusse a compimento i suoi drammi più perfetti: *Wallenstein*, *Guglielmo Tell*, *Maria Stuarda*. Ma non dimentichiamo, per la gloria di Schiller, che prima di conoscere Goethe, egli avea già scritto il *Don Carlos*, il suo capolavoro, ove l'animo e l'ingegno del poeta si rivela più compiutamente. Forse, dopo averlo letto, Goethe sentì la gloria d'avere per amico un poeta che aveva, sopra la scena, rappresentato così idealmente l'amicizia. Il sentimento umano che domina nel *Don Carlos* è quanto di più puro e di più eloquente sia stato finquì espresso con linguaggio poetico. Si può benissimo provare che il *Don Carlos* di Schiller non è quello della storia; ma esso rimane pur quello della leggenda; idealeggiato poi dal genio di Schiller diviene un tipo altamente poetico, e quel Marchese di Posa, eroe dell'amicizia, che gli sta al fianco, si creda o non si creda alla sua realtà storica, non dà gloria soltanto al genio di Schiller che lo concepì, ma a tutta l'umanità, che in quel tipo nobilissimo si trovò raffigurata idealmente e se ne compiacque, anche se il pubblico di Mannheim non fece alla rappresentazione scenica del dramma l'accoglienza che si meritava. Al dramma occorreva una scena più vasta che quella del teatro di Mannheim; e il mondo intiero, diventato scena, plaude ancora al *Don Carlos* e benedice al buon genio di

Federico Schiller, il poeta dell' ideale, che doveva, finalmente, fortificato dal genio di Goethe, arrivare alla sua piena maturità, e rivelare tutta la sua potenza artistica, in quel ricco e colorito dramma ch'è il *Wallenstein*, destare gli spiriti nazionali d'ogni popolo oppresso col *Guglielmo Tell*, e creare una tragedia perfetta, nel genere patetico, con la *Maria Stuarda.*

Dopo il Lessing, il Goethe e lo Schiller, che erano saliti in Olimpo, era disperato ogni tentativo de' poeti drammatici tedeschi per salire più alto; si trovò tuttavia creato, su vaste basi, un teatro nazionale tedesco, nel quale tutti i più nobili e vivaci ingegni ebbero piena libertà di muoversi.

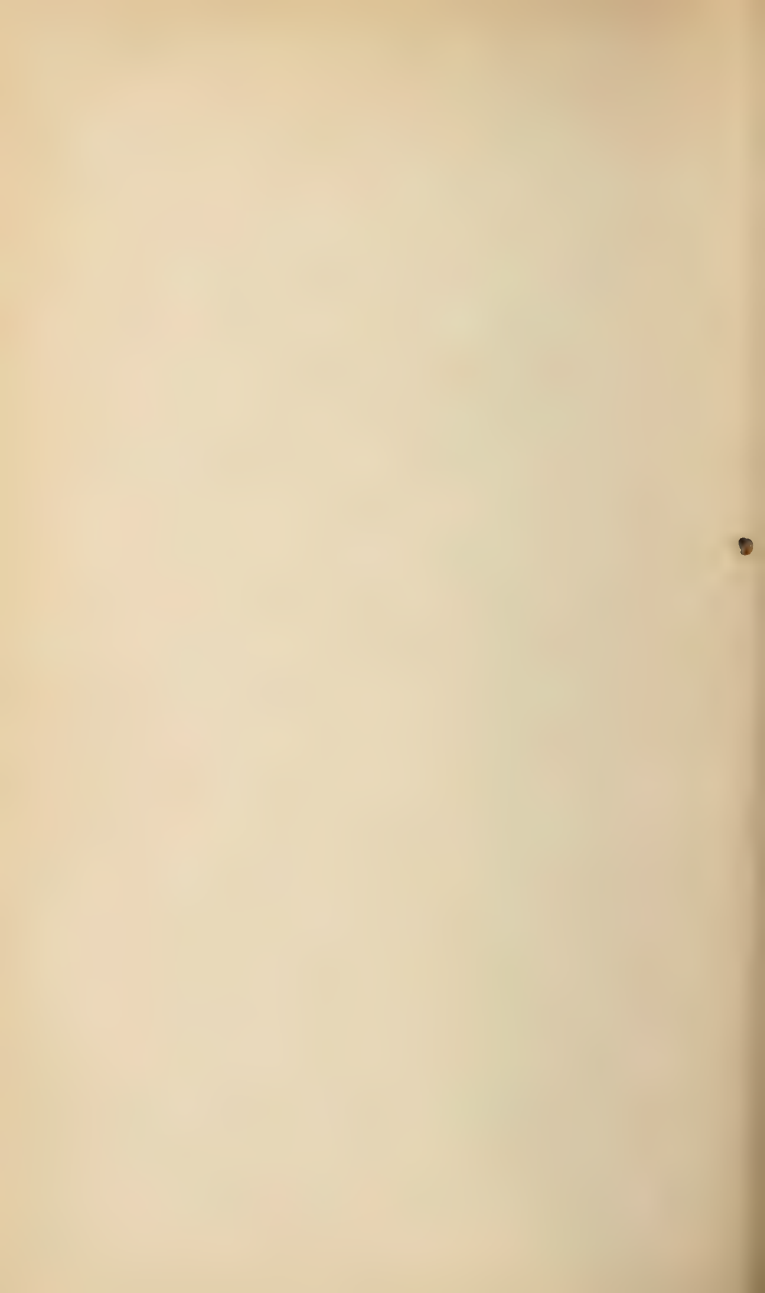
Il mistico Zaccaria Werner, nel *Ventiquattro Febbraio*, nella *Santa Cunegonda*, nella *Madre de' Maccabei*, nel *Figlio della Valle* e nel *Martino Lutero* esagerò e falsò con pessimo gusto, l'idealismo dello Schiller; Adolfo Müllner, ritornò, come il Werner, sull' idea del Fato, nel dramma ch'egli pure scrisse sul *Ventiquattro Febbraio;* di lui si citano ancora due eleganti tragedie, *Il re Ingurd* e *L' Albanese* e due commedie applaudite: *I fanciulli* e *I bambini grandi:* Enrico Giuseppe Collin, poeta viennese, ritentò la tragedia classicheggiante (*Coriolano, Polissena, Regolo. Gli Orazi*); Francesco Grillparzer si accostò più di ogni altro poeta tedesco contemporaneo al genio dei due grandi maestri Goethe e Schiller, con l'*Ottocar*, con l'*Avola*, la *Saffo*, il *Servo fedele* e una trilogia drammatica intitolata: *Il vello d'oro.* Scrisse egli pure una commedia intitolata: *Il Bugiardo.* Potenti per

la immaginazione che li domina i drammi di Enrico di Kleist, *Caterina di Heilbroon, La battaglia d'Arminio, Il Principe d'Omburgo* (invito alla nazione tedesca perchè si levasse contro Napoleone); scrisse pure una buona commedia dal titolo: *La brocca rotta;* Raupach scrisse tredici mediocri tragedie sugli Hohenstaufen, e *Le Regine,* gli *Amici,* la *Figlia dell'Aria, Raffaello* ed una buona commedia intitolata: *I contrabbandieri;* Kotzebue diede al teatro tedesco più di duecento drammi, commedie e farse, parecchie delle quali gli sopravvissero; tra le altre, i due drammi: *La riconciliazione, Misantropia e Pentimento,* la commedia, *Gli abitanti della piccola città* (che può sempre avere un posto onorevole fra *La petite ville* del Picard e *Les bourgeois de Pontarcy* del Sardou), le farse *Il casino di campagna* e *Il cocchiere di Paolo I;* Luigi Tieck, prima dell'Hebbel, coltivò il dramma leggendario medioevale con la *Genoveffa di Brabante, Barba-blù, I quattro figli di Aimone,* e la commedia satirica col *Gatto cogli stivali* e col *Principe Zerbino;* Clemente Brentano imitò dal teatro di Calderon la sua tragedia, *Ponzio di Leon;* il conte Platen tentò reagire contro il dramma romantico, col suo *Edipo romantico,* e con la commedia intitolata: *La forchetta fatale;* Emanuele Geibel compose una nuova *Sofonisba,* una *Brunilde* e una bella commedia, *Mastro Andrea;* Enrico Heine, due strane tragedie *Almanzor* e *Radcliff;* acquistarono finalmente un bel nome Federico Hebbel, autore dei *Nibelunghi,* della *Genoveffa,* della *Giuditta,* dell'*Erode e Marianna,* dell'*Agnese Bernauer,* del *Michelangelo,*

della *Julia;* Federico Halm (pseudonimo del barone di Münch-Bellinghausen) poeta drammatico viennese, autore del *Gladiatore di Ravenna*, della *Griselda*, del *Figlio della Selva*, drammi geniali e pieni d'originalità (scrisse pure un *Sampiero*, un *Camoens* ed una *Ifigenia a Delfi*); il Klein, autore infelice di una indigesta e molto farragginosa *Storia del Dramma*, ma di alcuni drammi storici assai pregiati, fra gli altri di una *Maria de' Medici;* Meyr, autore di un *Carlo il Temerario;* il Beer di un *Danton*, argomento trattato pure da Roberto Hamerling, cui si deve pure una commedia satirica intitolata *Teut;* il Greipenkerl, autore dei *Girondini* e di un *Robespierre;* il Köster di una *Maria Stuarda*, di un *Corradino*, di un *Alcibiade*, di un *Lutero*, di un *Enrico VI*, di un *Paolo e Francesca* e di una *Luisa Amidei;* il barone di Putlitz di un *Voldemar*, di un *Don Giovanni d'Austria*, di un *Guglielmo d'Orange;* Gustavo Freytag dei drammi *I Fabii*, *Valentina*, *Il Conte Voldemar* e della commedia *I Giornalisti*, soggetto trattato pure felicemente dal dottor Gross di Vienna; Enrico Laube dello *Struensee*, del *Gustavo Adolfo*, del *Conte d'Essex*, degli *Scolari di Carlo;* Rodolfo Gottschall del *Pitt e Fox* e della *Caterina Howard;* Ernesto Eckstein del *Pessimista;* Ottone Ludwig dei *Maccabei* e del *Guardaboschi ereditario* (Erbförster); Benedix, Teodoro Wehl, Paolo Lindau (1), comme-

(1) Tra le altre numerose commedie del Lindau, quella intitolata *Maria e Maddalena* fu, in un solo anno, rappresentata su ben 110 teatri tedeschi.

diografi; Mosenthal, Giuseppe Weilen, autore del *Tristano,* Julius Grosse, Alberto Lindner, Federico Marx, Ermanno Lingg, poeti tragici, ed altri più che, in questi ultimi vent'anni, occuparono con onore la scena. Questa lunga e probabilmente molto incompiuta filza di nomi di applauditi autori drammatici tedeschi, non basta sicuramente a mostrarci quanto valga il teatro tedesco moderno, ma prova, in ogni modo, che la scena tedesca fu, nel nostro secolo, molto animata.

Il dramma storico sembra essere stato preferito ad ogni altro componimento drammatico; la commedia apparve per lo più realistica, talvolta pure alquanto grossolana e triviale; l'umorismo non vi manca quasi mai, ma non è sempre di buona lega. Il genio tedesco, capace di una grande idealità, quando tenta le regioni del dramma, facilmente converte il suo *lustspiel* in una *posse,* la sua commedia in una burla buffonesca, o farsa grossolana.

TEATRO OLANDESE

Quantunque il teatro olandese abbia avuto un così detto *padre,* Pietro Cornelio Hooft di Amsterdam, nato nel 1581, morto nel 1647, grande ammiratore dei Francesi, specialmente di Malherbe; degli Italiani, specialmente del Tasso; dei Latini, specialmente di Tacito e di Plauto, autore di un *Achille e Polissena*, imitazione della tragedia antica; di una commedia *Warenar*, imitata dall' *Aulularia* di Plauto; di una *Granida,* dramma pastorale, imitazione dell' *Aminta;* di un *Gerardo di Velsen*, tragedia con allegorie; di un *Bato,* tragedia che ricorda il *Macbeth* di Shakespeare, ma con cori all'antica (l'eroe è il fondatore di Batavia; il dialogo si dice assai vivo, e dominato da sentimenti pieni di nobiltà), si può tuttavia appena parlare di un teatro nazionale olandese. Meritano, ad ogni modo, ricordo nel secolo decimosettimo le tragedie di Jooste van den Vondel, *Pascha, Il sacco di Gerusalemme, Ecuba* (tolta da Seneca), *Palamede* (con allusioni co-

raggiose alla morte di Barneveldt (1); *Messalina* (con ardite allusioni ad una principessa del sangue); *Gilbert d'Amstel,* dramma nazionale applauditissimo che glorifica la fondazione della città di Amsterdam; *Lucifero* (dramma solenne che rappresenta la caduta di Satana, nella sua lotta con Dio); *Jefte,* che l'autore preferiva a tutte le altre sue tragedie, le quali sommarono a trentadue. Samuele Coster, aperse il primo teatro di Amsterdam, e compose sei tragedie (tra le quali un'*Ifigenia* e una *Polissena*), e cinque commedie, fra le quali si segnala: *Lo spasso in campagna.*

Nel secolo passato emersero come autori drammatici, Bruyn per le sue sette tragedie; per due tragedie: *Muzongo* e *Menzikoff*. Simon van Winter; sua moglie Lucrezia Guglielmina van Merken, che scrisse, tra le altre tragedie, *L'Assedio di Leida, Maria di Borgogna, Sibilla d'Angiò, Gelone:* Nomz, di cui si ricordano le tragedie: *Cortez, Zoroastro, Hambroek, Las Casas, Barneveldt,* e le commedie: *Il furioso, Amore ed amicizia, L'uomo di fiducia, L'abito vecchio, Alcuno e nessuno;* Langendyck, commediografo di cui si citano specialmente le commedie: *Krelis Louwen, I matematici, Il ciarlone,* e *Don Chisciotte alle nozze di Gamacho,* la quale ultima si recita ancora; Rhynvis Feith, che scrisse le seguenti tragedie: *Thyrsa, Giovanna Gray, Inez de Castro, Muzio Cordo;* la baronessa di Lannoy, autrice di parecchie tragedie, tra

(1) Questa tragedia fu proibita e costò un processo all'autore, ma fu stampata in pochi anni, vivo l'autore, ben trenta volte.

le quali: *Leone il Grande*, *L'Assedio di Harlem*, *Cleopatra*. Nel secolo nostro, il celebre romanziere Jacob van Lennep tentò pure la scena; Multatuli, pseudonimo di Edoardo Douwes Dekker, diede al teatro Olandese *La fidanzata nel cielo* e *La scuola de' principi;* e Marcello Emants col dramma *Giuliano L'Apostata*, ed alcuni scrittori fiamminghi conseguirono pure qualche trionfo scenico, tra gli altri, Emanuele Hiel, che scrisse come il tedesco Federico Marx, una *Jacobea di Baviera*, un dramma *Ida*, una commedia *Ella*, e Domenico Sleeckx, autore di commedie e drammi che ottennero pubblico premio: *Maestro e servo*, *Onore e riputazione*, *Grétry*, *Hannekin*, *I pescatori di Blankenberg*, i quali ultimi furono ripetuti per oltre trecento sere; ma, in generale, non può dirsi che il teatro Olandese abbia avuto una successione gloriosa di opere originali. Il teatro tragico imitò per lo più i teatri stranieri; la commedia, che offriva un campo di molte argute osservazioni, non sembra ancora finquì avere tentato ed esercitato alcun potente ingegno olandese.

TEATRO SCANDINAVO

Raccolgo insieme le poche notizie che mi giunsero intorno alla letteratura drammatica svedese, danese e norvegiana.

Il primo dramma rappresentato sulle scene svedesi fu, nel secolo decimosesto, il *Tobia* di Olaus Petri; G. Cronander scrisse delle moralità; Messenius tentò, sul principio del secolo decimosettimo, il dramma storico nazionale, essendosi proposto di rappresentare in cinquanta drammi tutta la storia svedese; ma fallì nell'intento. Nel secolo decimottavo si segnalano una mediocre tragedia, *Brunechilde*, ed una spiritosa commedia: *L'invidiosa* di Dalin; i melodrammi di Kellgren: *Gustavo Vasa*, *Cristina*, *Enea*, *Ebbo-Brahè*: Leopold (nato nel 1756, morto nel 1829), autore d'un dramma mitologico *Odino* e d'una tragedia *Virginia*. Sul principio del secolo, Geiier, grande ammiratore di Schiller, compose alcune tragedie, tra l'altre un nuovo *Macbeth*, e Nicander una tragedia intitolata *La Spada runica*: Boerjesson (nato nel 1790,

morto nel 1866), scrisse alcune lodate tragedie, tra le altre: *Erico XIV*, e *La gioventù di Carlo XII*. Fra i poeti drammatici svedesi viventi si segnalano Francesco Teodoro Hedberg, autore di drammi storici e commedie: (*Il giorno viene, L'eredità di Vada, Le nozze di Ulfrasa, Non è mai troppo tardi, La falsa gioventù, Le figlie del commendatore, Il regalo del diavolo, Un infingardo, Capitolazione, Ghiaccio unito, Non è male*); Carlo Giulio Lenstroem, autore di un *Nerone*, e Giovanni Jolin, che scrisse numerose commedie applauditissime; e meritevoli di esser qui compresi, quantunque nati in Finlandia, il Runeberg, morto da pochi anni, per una sua tragedia intitolata: *I re di Salamina*, e Teodoro Lindh, autore di due tragedie: *Il Re Birger* e *Maria di Scozia*.

I primi tentativi drammatici della Danimarca risalgono al secolo decimoquinto, nel quale Cristiano Hansen, maestro di scuola, compose in lingua volgare una scena abbastanza comica sul *Giudizio di Paride*, un mistero religioso sopra *La vita e la morte di Santa Dorotea*, imitazione d'un analogo mistero tedesco e francese; ma, sovra tutte curiosa, la *Storia di un uomo che seduce una donna col mezzo di un cane*, ove figurano, tra i personaggi, il marito, la moglie, il villano, un bagnaiuolo (Badstuemand), una donna, un monaco, un cortigiano, una vecchia, il diavolo, il banditore, che apre il dramma con un prologo e lo chiude con una sentenza. Il soggetto è curioso e interessante, perchè si fonda, senza alcun dubbio, sopra una tradizione popolare. Una moglie sposa di fresco, essendo lontano il marito, è invitata al giuoco

d'amore da un cortigiano; la donna fedele respinge l'indegna proposta; il cortigiano si rivolge ad una mezzana; la mezzana, ch'è un po' strega e ne sa un punto più del diavolo Belzebù, per vincere la donna, ricorre a questo espediente; si mena dietro un brutto cane nero e entra piangendo presso la sposa del pellegrino. La giovine sposa gli domanda che cos'abbia; essa narra come avesse una figlia bellissima, che per avere ricusato l'amore d'un bel giovine, maledetta da lui fu trasformata in cane. La giovine sposa teme tosto per sè e fa richiamare il bel cortigiano, per non essere, alla sua volta, trasformata in cane. A me pare ovvio il riconoscere l'intimo legame di questa novella con quella della mandragora, erba erotica, la quale si fa pure levare per mezzo di un cane. È notevole poi come nel dramma danese fra i damerini, che, partito il pellegrino, si presentano a corteggiare la giovine sposa, si trovi pure un monaco, che adopera, per corromperla, parole eleganti e melliflue, come nella *Mandragora* del Machiavelli si trova un Fra Timoteo, che persuade la moglie fedele a ricevere l'adultero. Qui il lettore meno benevolo potrebbe forse domandarmi: Che vuoi tu inferirne? Che il Machiavelli conoscesse anche il dramma danese di Cristiano Hansen? Oh non ci hai tu già detto che probabilmente il Machiavelli tolse il soggetto da una commedia del greco Alessi? Ho detto, ma aggiunsi ancora che Fra Timoteo era una figura popolare nella letteratura del Rinascimento. Il Machiavelli non conobbe di certo il dramma danese: ma il dramma danese è tolto da

una storiella medioevale, che aveva corso in quasi tutta l'Europa, come la tradizione sulla mandragora e sul cane, che risale all'antichità pagana. La storiella è probabilmente d'origine bisantina: di quel tempo, cioè, in cui i preti e monaci cristiani erano impunemente derisi sulla scena di Bisanzio. Il Machiavelli dovette fondere nella sua nuova commedia gli elementi della commedia d'Alessi, di cui in ogni modo potè conoscere l'argomento, con la tradizione popolare della mandragora erotica levata dal cane, e con la storiella popolare, che io credo bisantina, della moglie sedotta per mezzo del cane. Il cane che levava la mandragora dovea, secondo la credenza popolare antica, morire; nella commedia del Machiavelli si fa credere alla moglie inesperta, che il giovine Callimaco, dopo avere amministrata la mandragora, ne morrà. A me non pare dubbio dunque, per concludere su questo argomento sopra il quale per la sua grande curiosità, con diversa opportunità, sono già tornato tre volte, che se l'intreccio speciale, la nuova scena, il dialogo della *Mandragora* sono veramente del Machiavelli, tutto il motivo essenziale della favola è antico, tradizionale, compresa la stessa figura del frate, quantunque trattata dal Machiavelli con un brio singolare e con una nuova malizia che gli è propria.

Nel secolo decimosesto si prosegue sulla scena danese il dramma biblico, la sacra rappresentazione, con nuovi elementi profani e con allegorie; così nella *Susanna* di Hegelund, vedevasi sulla scena, tra gli altri personaggi, la Calunnia, con due grandi

orecchie, con due lingue, due ali alle braccia ed ai piedi, molti occhi e molte lingue, con chiavi, rasoi, uno specchio, un calamaio, un arco e delle saette; e sebbene si rappresenti il caso di Susanna, si descrivono dalla Calunnia le proprie gesta fino alla strage degli Ugonotti nel giorno di San Bartolommeo. In un'altra *Susanna*, di Rauch, appaiono cinque diavoli. Rauch compose pure una commedia intitolata *Koering-Niding*, che si fonda pure sopra la tradizione popolare, la leggenda del finto pellegrino o dei due pellegrini. Niding è un ricco avaro; per non avere da sostenere le spese di casa, chiude tutti gli armadii e vestito d'una pelle d'orso va pellegrino pel mondo lasciando sola in casa la propria moglie, giovine e bella. Un finto mendico si accosta alla porta e chiede elemosina; la donna non ha che dare; il finto mendico offre quel ch'ei possiede; entra in casa, getta via gli abiti di mendico e si scopre amator della donna, con la quale, forzati gli armadii del ricco avaro, gode e banchetta. Torna il vecchio avaro da' suoi viaggi, sente in casa sua gridi di festa e, come il vecchio della *Mostellaria* nella casa ove suo figlio stravizia crede che abitino gli spiriti, il vecchio avaro non riconosce più la propria casa, e va intorno domandando dove sia la casa del povero Niding. Ma questo, e tutti gli altri drammi rappresentati in quel secolo a Copenaga, non erano originali, bensì, invece, riduzioni dal latino o dal tedesco, fatte per lo più dai professori, rappresentate dagli scolari, senza partecipazione, senza concorso del popolo. Nel 1720 si fondò il primo teatro danese,

sotto gli auspicii del re Federigo IV; si esordì con una traduzione dell'*Avare* di Molière; ma nello stesso tempo venne rappresentata con gran plauso la commedia in danese del celebre poeta e storico norvegiano Holberg, intitolata: *Politiske Kannstöber* (*Il vasaio politico*); seguirono quindi altre quattordici commedie dello stesso autore che divennero popolarissime. « I Danesi, scrive il Marmier, chiesero in prestito alla commedia francese molte situazioni e molte particolarità; fra le altre l'idea delle fantesche valenti nel condurre un intrigo, dei servi confidenti dei loro padroni, delle Lisette e dei Frontini messi in iscena da Molière, da Regnard e da Destouches. Trasse Holberg l'argomento dalle commedie di Biedermann e dal teatro italiano del Gherardi. Prese in una parola qua e là, secondo il capriccio e secondo l'occasione, l'elemento primitivo del nuovo lavoro, e fissatone il piano, si abbandonò alla sua vena e ad un ingegno squisito di osservatore. Il suo genio non lo chiamava all'alta commedia; egli lo comprese, nè tentò vincerlo. La sua penna fuggì dal dipinger caratteri come il Misantropo, il Tartufo, l'Avaro, il Giuocatore, nè descrisse la commedia del gran mondo. Discese un gradino più basso della scala sociale, e si fermò nell'abitazione del popolo, nello scrittoio del mercatante. Ognuna delle sue figure è un compiuto ritratto; è la natura sorpresa sul fatto nella sua espressione più caratteristica. In tal guisa Holberg la disegna nel vanitoso *Giacobbe di Tybo*, il bravaccio tedesco, molle e bugiardo, che gode nel farsi incensare dai suoi parassiti, vanta combatti-

menti, si gloria delle sue vittorie, e fugge innanzi ad una mezza dozzina di scuolari; nel *Don Ranudo*, l'infelice orgoglio del gentiluomo, che si consola nei patimenti con le sue pergamene, e procura ingannar la fame contando il numero de' suoi antenati; nel *Vasaio*, la presunzione del provinciale ignorante, che si crede eletto a reggere gli affari dello Stato, e cade alla prima pagliuzza in cui s'imbatte per via; nell'*Uomo affaccendato*, la ridicola importanza di coloro che vorrebbero parere sempre oppressi da gravi occupazioni, che pongono in ordine inutili scartafacci, per quindi nuovamente scompigliarli, e che si chiudono in casa, come dice Figaro, per temperar delle penne; nel *Giovanni di Francia*, la pretesa puerile di quelli che, avendo vissuto alcuni mesi in paese straniero, tornano in patria entusiasti di quanto videro, e voglion esser creduti oracoli di spirito e di buon gusto. La commedia intitolata: *La camera della partoriente*, è un quadro piccantissimo d'una famiglia provinciale abbandonata a meschine passioni ed a piccole vanità; l'*Ulisse d'Itaca* presenta un'eccellente parodia dei drammi stravaganti, che gli attori girovaghi tedeschi recitavano in Danimarca. La pedanteria è il vizio che dava maggior noia ad Holberg, e questo infettava fin dal suo tempo la scena e l'Università. Lo mise in scena più volte, e in ispecie in una delle sue migliori commedie, detta *Erasmo Montano*, che, per il ridicolo, si rese proverbiale. » L'Holberg non ebbe nè predecessori, nè rivali, nè immediati successori che abbiano raggiunta la sua originalità e la sua grandezza: il primo tut-

tavia che raccolse allori dopo di lui, sopra la scena danese, fu un altro norvegiano, Wessel, nato nel 1742, autore d'una parodia tragica intitolata: *L'Amore senza calze*, ove si mettono specialmente in ridicolo le declamazioni del teatro tragico francese. Intanto che Wessel derideva il teatro francese, il suo amico Ewald imitava il tedesco nella sua tragedia di soggetto nazionale *Rolf Krage,* uno degli eroi dell' antica storia danese. Quattro anni dopo, nel 1774, Ewald scriveva un dramma mitologico scandinavo *Baldurs Död*. Seguì un suo dramma quasi idillico intitolato: *I Pescatori*. Negli anni 1771, 1772, 1773 egli aveva pure composto tre commedie: *Il Fanatico acclamatore, Arlecchino patriotta, Il Celibe*, che non ebbero molto incontro. Fra i coetanei di Ewald meritano pure ricordo Samsöe che scrisse una tragedia sopra *Dyveke*, l' amica di Cristiano II, e morì nella sera stessa in cui la sua tragedia veniva rappresentata con gran plauso; e Rein, che mise per la prima volta in scena la storia d'*Axel e Valborga*, che inspirò pure uno de' capolavori di Oehlenschlaeger; il celebre Baggesen, il rivale di Oehlenschlaeger, che nel 1788 diede alla scena un dramma intitolato *Uggiero il Danese*, parodiato tosto nell' *Uggiero il tedesco* dall' Heiberg, noto specialmente per le sue commedie *Gl' Inseparabili*, e *I pesci d'aprile*. Ma, sopra tutti i poeti drammatici danesi, s'inalza Adamo Oehlenschlaeger. I suoi *Fostbröderne* (*Fratelli d'arme*), *Hagarth e Signe*, *Palnatoke*, *Hakon-Jarl*, *Axel e Valborga*, *Sant'Olao*, *Carlo Magno*, *Ugo di Rheinberg*, *Erik ed Abel*, *Tordenskiold*, sono drammi pieni di maestà tragica, spe-

cialmente quelli che rappresentano scene eroiche dell'antica vita scandinava. « Ebbe in mira, scrive il Marmier, di ritrarre ne' suoi drammi il carattere audace, e la vita nomade degli antichi uomini del nord. Vi si leggono dipinti quei guerrieri e quei re del mare, che brandiscono con amore la spada, divinizzando il coraggio e la forza fisica: vi si odono pronunziare, come nelle saghe, parole di sangue, e le grida di vendetta di quelli armigeri, che ascrivono a gloria nulla temere, e che si vergognerebbero del perdono. Figurano non dissimili le donne, le quali, coraggiose, fiere ed entusiaste pei combattimenti, disprezzano chi paventa il pericolo. Oehlenschlaeger ha pure disegnato di tanto in tanto alcuni caratteri di giovani donzelle sensibili e malinconiche, che compariscono fra queste coorti di Wikinger o corsari, un dolce raggio di crepuscolo nella selvaggia contrada. Il carattere di Valborga è il tipo della delicata natura femminile, che possiede tutto il profumo d'una pianta meridionale con la grazia soave del pallido fiore del nord. » L'Oehlenschlanger scrisse pure due commedie: *L'altare di Freya* e *Il Figlio del Pastore,* e cinque melodrammi.

Seguace dell'Oehlenschlaeger e suo imitatore si rivelò l'Ingemann ne' suoi drammi *Mitridate*, *Turno*, *Masaniello*, *Rinaldo*, *La regina bianca*, *Il cavaliere del Leone;* ai nostri giorni l'eredità drammatica dell'Oehlenschlaeger fu raccolta dai poeti danesi Hans Guglielmo Kaalund, autore del dramma *Fulvia*; e Cristiano Knud Federico Molbech che compose i drammi: *Dante*, *Ambrosius*, e le commedie: *Il fun-*

zionario e *L'Anello del Faraone;* e dai due celebri poeti norvegiani, Enrico Ibsen, che compose, dal *Catilina* alla *Nora*, numerosi drammi applauditissimi, gli storici in ispecie, oltre alcune commedie satiriche; e Bioernstierne Bioernson, autore di drammi appassionati e grandiosi, tra gli altri: *Hulda, Fra le battaglie, Il re Sigurd, Maria Stuarda*, e di una commedia applaudita: *Sposi di fresco.* È pure norvegiano Cristoforo Janson, che scrisse la commedia popolare *Magro e grasso.*

TEATRO RUSSO

Nessuna letteratura popolare sentì forse l'influenza bisantina più della russa; non reca dunque meraviglia che i misteri drammatici vi siano stati accolti per tempo. Ma vi si ricercherebbero invano quelle scene comiche che rallegravano il mistero occidentale; la grande religiosità del popolo russo non avrebbe forse neppure tollerato un tale miscuglio delle cose profane con le sacre, del riso plebeo con la mostra degli augusti riti del cristianesimo, de' quali l'ortodossia del popolo russo impediva lo scherno. Le accademie ecclesiastiche di Kiev (1) e di Mosca, nelle quali si recitarono per lungo tempo i misteri, impedirono poi che essi divenissero cosa popolare e però degenerassero come in altri paesi in satire plebee, nelle quali il clero non veniva certamente risparmiato. Gli autori principali più noti di questi misteri, furono Demetrio metropolita di Rostoff e Simeone

(1) *Cfr.* quanto è scritto più oltre sul Teatro Ruteno.

Polotzki istitutore dallo tzar Teodoro. Si parla di un teatro che eresse in casa sua, sotto lo tzar Alessio. il boiardo Matreieff; ma la prima fondazione d'un teatro popolare russo risale soltanto al secolo passato, in cui, per opera del mercante Teodoro Volcof, si aperse in Iaroslaf un teatro di cui egli co' suoi fratelli ed amici fu il primo attore. L'imperatrice Elisabetta fece venire quegli attori a Pietroburgo, e vi fondò stabilmente il primo teatro imperiale, pel quale scrisse tosto tragedie e commedie il Sumorokoff, imitate in gran parte dal teatro francese, ma con soggetti tolti dalla storia nazionale e dalla vita russa. La tragedia di Sumorokoff mirava specialmente a dirozzare la mente de' giovani cadetti, nella scuola de' quali erano stati rappresentati i suoi primi lavori; essa trasformava gli eroi russi in cavalieri e declamatori francesi, il che basta a rendere intollerabile ai giorni nostri non pur la rappresentazione, ma la lettura delle sue tragedie; tuttavia produsse allora un certo rivolgimento nell'educazione de' nobili russi, che merita di venir segnalato; le sue principali tragedie furono: *Il falso Demetrio* e *Sinav e Truvor;* Sumorokoff scrisse pure commedie, nelle quali venivano già scoperti i vizii, gli abusi, la venalità de' funzionarii, e gli impostori; ma a tutte le opere del Sumorokoff manca la fiamma del genio. Anche Giacobbe Kniaznin imitò come Sumorokoff il teatro francese e il melodramma del Metastasio, di cui tradusse in russo la *Clemenza di Tito;* ma fu, quantunque imitasse Molière. Regnard e gli altri comici francesi, più felice nella commedia, special-

mente nel *Ciarlone*, negli *Originali* e nello *Sbitencik* (o venditore di *Sbiten*, bevanda calda preparata col miele), lavoro imitato dalla *Scuola de' Mariti* di Molière; il principale personaggio, quantunque offrisse una certa analogia col *Figaro*, fu riconosciuto dal popolo russo come tipo nazionale; in una canzonetta di questa specie di *vaudeville* si cantava: *la fortuna passeggia in carrozza e il merito va a piedi* e il motto diventò proverbiale. Meritano appena un ricordo la tragedia classica *Deidamia* di Trediakovski, le tragedie di Niccola Gniedic', traduttore della tragedia *Tancrède* di Voltaire, dell'*Iliade*, e autore d'un grazioso idillio intitolato : *I pescatori* : le quattro tragedie classicheggianti di Ladislao Ozeroff: *Edipo in Atene*, *Fingallo*, *Polissena*, *Demetrio Donscoi*, (quest' ultima applauditissima per i suoi sentimenti patriottici); la tragedia classico-patriottica di Giacobbe Crucovscoi intitolata *Pogiarschi* (rappresentata nel 1807); il nuovo *Amleto*, e l' *Ugolino* di Polevoi. Il dramma russo si inalza finalmente ad una grandezza tragica quasi shakespeariana, col *Boris Godunoff* di Alessandro Pushkin; col *Yermak* e *Il falso Demetrio* di Khomiakoff; col *Falso Demetrio* del vivente Ostrowski, autore di un dramma storico meno felice, *Kozma Minin*, ma più noto come autore di commedie (*Fra amici ci si accorda sempre*, *Non mescolarti negli affari altrui*, *Povertà non è vizio*, *Il posto che rende*, *La tempesta*, *Una ragazza da marito senza danari*, *Non si vive come si vuole*, *L'ubriachezza nell'orgia di un altro*, *La pupilla*, *L'alba di un giovinetto*, *Si trova quello che si cerca*, *Un vecchio amico ne vale*

due nuovi); col *Destino amaro* dramma di Pizemski, più noto tuttavia come romanziere; col dramma di Leone Mei *La sposa dello Tzar*; e specialmente con la robusta trilogia drammatica del sempre compianto conte Alessio Tolstoi, e specialmente col dramma *Ivan il terribile,* che rappresenta fedelmente al vivo il carattere del tiranno russo, e se ricorda, in alcuna scena, il *Louis XI* di Casimiro Delavigne, non tradisce punto il carattere nazionale russo. Ma molto più che nella tragedia, l'originalità e la potenza drammatica dell'ingegno russo si rivelarono nella commedia. Meritano ricordo le commedie ed operette dell'imperatrice Caterina II, che mettevano in ridicolo i vizi e le superstizioni de' suoi contemporanei; le due belle commedie satiriche di Fon-Visin (nato nel 1743, morto nel 1792), intitolate: *Niedorosel* (*Il sempre pupillo*) e *Brigadir* (*Il Brigadiere*) ove si trovano in opposizione l'antica società dispotica che se ne va, e la nuova liberale che sorge, l'antica educazione russa con la nuova; le già citate commedie di Kniaznin; *Il Mugnaio*, operetta con rappresentazione vivace di costumi nazionali, di Ablessimof; la commedia *Iabedà* (*Il cavillo*) di Basilio Kapnist, diretta contro gli imbroglioni del tribunale; l'operetta buffa *Elia bogatir* (*L'eroe Elia*) e le due commedie: *Bottega di mode* (*Modnaia Larka*) e *La scuola delle ragazze* (*Urok doshkam*) di Giovanni Kriloff; le commedie del principe Alessandro Shahafskoi, *Il nuovo Sterne* e *Le acque di Lipatsk* ove si deride la poesia romantica e sentimentale, *Aristofane*, e più altre dello stesso; le commedie di Niccola Khmelnitschi:

I castelli in aria, L'indeciso, Il Ciarlone; Il provinciale alla capitale e il *Teatro di Società* di Michele Zagoskin; le tre celebri commedie: di Alessandro Griboiedoff (*La disgrazia di aver troppo spirito*) (*Gòre ot Umà*); di Niccola Gogol (*Il Revisore Ispettore* o *Revisor*); di Niccola Sushkoff (*Una commedia senza matrimonio*); e le già citate commedie di Alessandro Ostrowski, cui fecero corona il conte Solohub, Alessandro Suckavo-Kobilin, Pietro Boborikin ed altri. La libertà grande con la quale i commediografi russi mettono in evidenza i vizii e gli abusi non solo della società, ma dell'amministrazione, si spiegano solamente con l'accorgimento loro di far terminare ogni componimento alla maniera de' drammi cinesi, cioè con l'intervento della giustizia suprema, della giustizia universale, infallibile, dell'imperatore, vero *Deus ex machina*. Per questo motivo gli Tzar, non solo tollerarono fin qui la libertà del linguaggio comico dei poeti russi, ma la incoraggiarono.

TEATRO RUTENO

Da pochi anni soltanto s' incomincia a parlare in Europa di una letteratura rutena; la dipendenza della Rutenia dall' impero russo, la gelosia con la quale il governo imperiale russo guarda ogni movimento intellettuale della Piccola Russia, quasi minaccia di una separazione, di una indipendenza civile o politica che si teme voglia affermarsi il giorno in cui si dovrà riconoscere una esistenza morale etnica e letteraria indipendente de' Ruteni, furono cagione principale del lento svolgimento di quella letteratura e della scarsa notizia che ne potè arrivare in occidente. Gli storici della letteratura non credettero di doversi occupare d' una letteratura appartenente ad un popolo la nazionalità e la lingua e la civiltà del quale non erano state ufficialmente riconosciute. Eppure quella lingua è di una ricchezza singolare, ed atta ad esprimere con forza e con grazia ogni più alto pensiero; lo provò di recente il Kulisch con la sua traduzione

dei drammi di Shakespeare, così espressiva, che la traduzione stessa tedesca, pur così bella, dello Schlegel, sembra ai più profondi conoscitori della lingua rutena, perdere, nel confronto, alcuni de' suoi grandi vantaggi. Il volgare ruteno acquistò in questa versione vera dignità di lingua. Fin che l'Ucrania godette d'una certa indipendenza, la parlata rutena serviva alle leggi locali e suonava pure nell' antica accademia letteraria di Kiew, dalla quale Pietro il Grande derivò pure i primi legislatori e maestri del suo popolo, tra gli altri Simeone Polozki e Demetrio Rostovski; ma il cresciuto accentramento petropolitano tolse man mano ai diciotto milioni di Ruteni una parte del loro significato, sebbene non sia riuscito in alcun modo a distruggere il carattere originale che penetra i loro canti, le loro leggende, le loro usanze e tutta la loro vita, di cui la letteratura rutena appare sempre un'eco fedele. Ma se l'Ucrania non potè ottenere dalla Russia tutta quella libertà d'espandimento che le sarebbe stata necessaria per grandeggiare, da qualche decennio in qua, messasi per mezzo d'alcuni suoi dotti in contatto con l'occidente, sentì crescere in sè stessa la coscienza de' suoi futuri destini, e si operò pertanto nel suo seno un rivolgimento letterario, che non può e non deve andar perduto all' occhio dell' osservatore. Così si conferma il grido del suo grande poeta nazionale contemporaneo Taras Scevcenko, il quale cantò già: « La tua gloria, o Ucrania, vive nella tua parola, nel tuo canto, e questa gloria, o madre cara, splenderà eterna, e non potrà mai oscurarsi. » Il popolo ruteno è naturalmente poeta:

ma la sua poesia, sia lirica o drammatica, rimase realistica. I Ruteni non conobbero nè il classicismo, nè il sentimentalismo romantico; la poesia rimase fra loro un'espressione fedele de' loro sentimenti e della loro vita; perciò la loro letteratura ha un carattere tutto popolare e democratico. Anche il teatro toglie i suoi soggetti dal popolo; il signor Cesare Bililovski, cui debbo queste notizie sul dramma ruteno, mi dice che, a sua notizia, esiste un solo dramma ruteno, che svolga un episodio tolto dalle classi elevate della società, ed è la commedia di Konstantinowic' sotto il curioso titolo *Buid kin, ta sisdyws* (*Era uno stallone, ma vecchio*).

Abbiamo memoria d' alcune rappresentazioni sacre che si facevano ancora a Kiew nel secolo passato in certi recinti, ne' quali si vedevano comparire il Diavolo e la Morte che combatteva col cosacco, Giuda, lo Zingaro ecc.; ciascuno di essi cantava e danzava a suo modo; vuolsi che il testo di parecchie di quelle rappresentazioni fosse fornito dal Polotzki. Ma il primo autore di drammi regolari ruteni fu Giovanni Kotljarevski, tenuto come il vero padre della letteratura rutena. I suoi due drammi *Natalka Poltavka* (*Natalia di Poltava*) e *Moskal Tzarivnik* (*Il soldato stregone*) che risalgono entrambi all'anno 1819, formano ancora il più bell'ornamento della scena rutena, e vennero pure rappresentati con buon successo sulle scene petropolitane. *Natalka-Poltavka* è un quadro fedele della vita d' un villaggio ruteno; un vecchio e accidentato, ma onorevole giudice di villaggio, Tetervakovski, s'innamora di Natalka, figlia di

una povera vedova; ma Natalka ama il giovine Petro, che da quattr' anni va pel mondo in cerca di fortuna. Il giudice si raccomanda per ottenere il suo scopo agli ufficii del sindaco; il sindaco persuade la madre; la madre strappa il consenso alla figlia; intanto Petro torna, e dall' amico Niccola intende la novella delle nozze che s' apprestano; i due giovani son disperati; ma Petro, vedendo che Natalka non può più ritirare la sua parola, risolve di partire un'altra volta, per non ritornare più, e prima di andarsene, vuol consegnare all'amica della sua infanzia il frutto de'suoi guadagni, perchè il giudice non le rinfacci almeno d' averla sposata povera. La fanciulla ricusa; il vecchio giudice si commuove, e, persuadendosi che non si può ottenere l' amore per forza, da quel buon uomo che è, si risolve a far felici i due giovani. Un soggetto evidentemente assai semplice, e non troppo dissimile, ma trattato con ben altra vivacità, da quello della *Tancia* di Michelangelo Buonarroti il giovane, e, come questa, una commedia rusticana. La semplicità e naturalezza del dialogo e la verità de'caratteri possono renderci ragione del grande favore con cui la commedia venne accolta presso i Ruteni. Il soggetto dell' altra commediola di Kotljarevski in un atto, *Moskal Tzariwnik*, sembra essere stato tolto dal *Prostak* di Gogol, il padre del celebre autore del *Revisor* e delle *Anime morte*. Fra i più noti cultori della poesia drammatica seguaci di Kotljarevski si citano per il suo umorismo Kvitka Osnovjamenko, autore delle seguenti commedie: *Swatanje na Hontzarivzi* (*Le promesse nuziali in Hontza-*

rivka), *Scelmenko volosnyj pyssar* (*Scelmenko lo scrivano di distretto*), *Scelmenko denstcik* (*Scelmenko sergente*) e *Stcira Lubov* (*Amor fedele*); Kuciarenko, autore della commedia caratteristica intitolata: *Czernomorski Pobit* (*La vita dei Cosacchi Ciernomori*); il poeta lirico Scevcenko, autore del dramma storico *Nasar Stodolja;* il novelliere Storoscenko, autore del dramma *Harkuska;* l'attore Marco Kropivnizki, che scrisse parecchi drammi e commedie, e, tra gli altri lodatissimo, quello che reca per titolo un proverbio che tradotto suona: *Concedi libertà al cuore ed esso ti toglie la libertà*, ma in ruteno è molto più conciso: (*Day sserzju volju, savede v nevolju*), *Pavuk* (*Spine*), *Nevolnik* (*Lo schiavo*), *Pomirilis* (*Pacificazione*), *Honta* ecc.; Levitzki-Neciui e Staritzki, autori di melodrammi. I Ruteni, com'è noto, si estendono pure per buona parte della Gallizia e per la Bukovina. Fra gli autori drammatici della Rutenia austriaca si segnalano Danilo Mloka e Fedkovic'.

TEATRO POLACCO

Non tenuto conto della consueta serie di rappresentazioni sacre, coi loro relativi intermezzi, che inaugurarono il teatro polacco come quasi ogni altro teatro europeo, noi arriviamo, nel secolo decimosesto, al primo notevole dramma regolare polacco con *L'udienza degli Ambasciatori Greci*, dramma di Giovanni Kochanovski, che, nell'anno 1578, fu recitato alla corte del re Batori, per le nozze di sua nipote con Giovanni Zamoiski. Nel secolo decimosettimo si segnala il dramma di Venceslao Azevuski: *Ladislao sotto Varna*. Nel secolo passato, specialmente sotto il re Stanislao-Augusto, prevalse l'imitazione della commedia francese; la miglior commedia del tempo fu *Il ritorno del nunzio*, di Niemcevic', piena di allusioni agli avvenimenti e alle lotte partigiane di quegli anni (1). Zablocki, nella commedia intitolata *Fir-*

(1) Lo stesso autore scrisse un dramma storico in prosa *Casimiro il grande*, e fu imitato da Felinski nella tragedia *Barbera Radzivilovna*, da Vengik nella *Vanda*, da Kropinski nella *Ludgarda*.

cyk, derise il damerino polacco che seguiva in ogni cosa la moda di Francia, e nella commedia *Il Sarmatismo* all' incontro i seguaci esagerati del costume antico; Boguslavski si mostra originale nella commedia *Gli spasimi alla moda*, ed anche, per la rappresentazione de' costumi nazionali, nel melodramma *Cidonia*, o *Cracoviani e Montanari*. Il genio romantico produsse alcuni nuovi drammi storici, specialmente la *Maria Stuarda* (1832) e il *Mazeppa* (1840) di Giulio Slovacki; la *Barbera*, dramma di Magnuszevski; *Il Monaco*, *Andrea Batori*, *Gli Zingari*, *Gli Ebrei*, *I Montanari de' Carpazii*, *Clara*, *Aniela*, *Demetrio e Maria*, *Izora* di Odyniec, che imitò pure, nella *Felicita*, il *Poliuto* di Corneille. Fra le tragedie e i drammi storici di quest' ultimo ventennio, meritano ricordo la *Giovanna Gray* del compianto conte Ladislao Tarnowski; il *Bogdan Chmielnicki* di Dzieduszycki; e specialmente, fra i drammi d'autori viventi, il *Giorgio Lubomirski*, *La regina Edvige*, il *Copernico*, il *Savonarola*, il *Nerone*, il *Giovanni III*, *La morte di Ladislao IV* ed altri applauditi drammi storici di Giuseppe Szujski; il *Kiejstuto* (Duca di Lituania) e il *Cola da Rienzi* di Adamo Asnyk; *La difesa di Censtocova* di Elisa Rulikovska; la *Vanda*, *La fidanzata di Ogrodienike* e il *Boleslao il Grande* di Deotima, pseudonimo di Edvige Luszczevska; la *Vanda* di Sofia Mellerova; il *Vito Stross* (scultore polacco del medio evo) di Vincenzo Rapocki. Il dramma a tesi, alla Dumas figlio, fu trattato con ingegno dal contemporaneo Okonski negli *Innocenti* e nel *Padre Macario*; il dramma popolare offre scene

di un grande effetto nell' *Emigrazione de' contadini*, di Anskzyc. Ma i primi onori si devono alla commedia, specialmente dopo che il conte Alessandro Fredro, detto il padre della commedia polacca, autore della *Rivincita del Coppiere*, del *Signore gioviale*, della *Smania per gli stranieri*, dei *Matrimonio di ragazze* (1), nato nel 1793, morto nel 1876, e suo figlio, di nome pure Alessandro (quest' ultimo specialmente con le sue farse *Il Mentore*, *Conoscere prima d'amare*, *Elementi stranieri*, ove figura una specie di Rabagas polacco), le trovarono favore. Si ricordano di Giuseppe Korzeniovski le commedie *Marito vecchio*, *Marito giovane*, *Mustacchi e Parrucche*, *La giovine vedova*, *Il ciarlone*, *Maritate*, *Il marito ed il rivale*. Furono lodate, per la verità de'tipi che presentano, le commedie di Scencinski *Nobiltà di cuore*, *La gente per bene*, *I critici* (imitati dai *Giornalisti* del Freytag); e, fra le più recenti, le commedie *Epidemia della Borsa* ed *I Positivisti* di Narzymski, *Gli Eleganti*, *Gli oziosi gaudenti*, *I Consiglieri del signor Consigliere*, *Le emancipate* di Balucki; *I pipistrelli* e *I pregiudizii* di Lubovski; *La vendetta della Contessa*, *Febris Aurea*, *Gli sciancati*, *I disinteressati*, *Gl' inconvenienti della dipendenza* di Sarnecki; *Col progresso*, e *Prima del matrimonio* di Zalevski, (la prima ricorda un poco *Le Gendre de Monsieur Poirier* dell'Augier, la seconda il *Marito vecchio* di Kor-

(1) Si citano ancora, tra le altre, *La zia*, *Gli amici*, *L'usufrutto*, *La lettera*, *Marito e moglie*, *Non voglio marito*, *Nitta e C.°*, *Il revolver*, *Un grand' uomo nei nonnulla*.

zeniovski); un *Duello* di Sewer, e *Zizzio* e *Falso splendore* della già ricordata Sofia Mellerova. Ma, in conclusione, all'infuori del Fredro, la scena polacca non ci presenta alcun ingegno comico molto fecondo ed originale.

Nelle commedie del Fredro, invece, parecchi Polacchi si riconobbero; il che prova ch' egli aveva studiato sul vero. A quelli che scorgevano allusioni personali, egli rispose ingegnosamente: « Per dipingere gli uomini, conviene ritrovarsi gli uomini innanzi a sè. Per combattere i difetti sociali, bisogna averli osservati. Il ridicolo si fissa nella mente dell' osservatore come i lievi fili che il vento muove ne' campi si attaccano alle vesti di colui che cammina. Può egli, al suo ritorno, sapere se questo o quel filo siasi staccato da una rosa o da un'ortica? »

TEATRO BULGARO

Incomincia appena a muoversi ùn teatro bulgaro. È noto come nel medio evo i Bulgari furono il principale anello per cui le tradizioni medioevali bisantine si comunicarono al mondo slavo, ed ho già notato come uno de' caratteri più singolari dell'antico teatro bisantino fosse già quella derisione del clero, che si rinnova nel Rinascimento. Mi pare abbastanza notevole che una delle poche commedie bulgare contemporanee, *Il vescovo di Lovcze* d'Ikonomof, riprende la satira contro il clero Fanarioto. Si citano ancora fra le moderne commedie bulgare: *La civiltà incompresa* di Voinikot, *Michele di Dobroplodni*, e, fra i drammi, l'*Ivanko* di Drumef, e *La Principessa Raina* e *La Principessa Veleslara* del citato Voinikof.

TEATRO SERBO

Il primo tentativo di dramma nazionale serbo apparve nel secolo decimoquinto a Spalato, in Dalmazia, per opera del mercante Annibale Lutsic' che, togliendone il soggetto dalla storia croata, scrisse un dramma intitolato *Robinia*. La letteratura drammatica della Dalmazia ebbe quindi un notevole svolgimento, per l'influsso della letteratura italiana sotto il dominio veneto. Si ricorda, nel secolo decimosesto, la versione d'Euripide di Vetranic, e il poema dialogato *La Zingara di Cubranovic:* le commedie di Naleskovic'; la versione del *Pastor Fido* di Lukaric', e quella dell'*Aminta* e dell'*Elettra* di Sofocle di Zlataric'; *I Dialoghi pescherecci*, di Hectorevic'; il dramma *Il Corsaro* di Gazarovic'; nel secolo decimosettimo i cinque drammi perduti di Giovanni Gundulic': *Galatea*, *Il sacrificio d'Amore*, *Cerere*, *Cleopatra*, *Adone*, che pure alla rappresentazione avevano avuto un grande incontro, e l'*Arianna*, *Il Ratto di Proserpina* e *Dubravka*, dramma pastorale

del medesimo; il dramma nazionale *Pavlimir* di Palmotic', autore delle tragicommedie *Enea all'Inferno, Atalanta, Achille, Daniça;* un altro Palmotich scrisse una tragedia *Dione.* Ragusa è il centro di quel movimento drammatico fino al fine del secolo passato, nel quale si citano ancora drammi, commedie, traduzioni (di Molière e Metastasio) di Gledievic', Bruerovic', Sorkovski; quindi la scena drammatica nazionale si sposta ad Agram, ove il canonico Brezovacki pubblica un dramma su *Sant'Alessio,* e una commedia intitolata *Lo studente;* quindi s' incomincia ad imitare il teatro tedesco; finalmente, con l' indipendenza della Serbia, si stabilisce a Novi-Sad ed a Belgrado. E il padre del teatro serbo si ritiene Sima Milutinovic', autore della tragedia *Kara-Giorgio* e de' due drammi *La Fiera Montenegrina* (*Dika Tsernogorska*) e *Milosz Obilic'* (dell'anno 1837), più atti tuttavia alla lettura che alla rappresentazione. Stefano Popovic' mostrò, invece, una grande conoscenza degli effetti scenici ne' drammi *Svetislav e Milera, Milosz Obilic', Skanderbeg* e nelle commedie *La donna cattiva, Belgrado vecchio e Belgrado nuovo, Romanzo senza romanzo, La moda, Il bugiardo e il suo compare* (che è pure il titolo d'una commedia boema di Kric'per), rappresentate con favore sulle scene di Belgrado e di Agram. Sono applaudite le commedie di Trivkovic': *Buon mercato e troppo caro, Metà vino metà acqua, Lettera d'amore, Vigilia di Natale.* Il dramma storico nazionale fu coltivato con onore specialmente da Nikolic', Vuc'kovic', Giovanni Subbotic', autore del *Duca Ladislao,* della *Ne-*

mania, della *Croce e corona*, di un *Milosz Obilic'*, del *Bodin*, della *Kralijca Fakinta* e specialmente del *Zvonimir*, alla rappresentazione del quale, il pubblico, rapito d'entusiasmo, offrì al poeta una corona d'alloro: da Vucic', autore dell'*Odio per amore* e *Kara-Giorgio*, e finalmente da Matteo Ban, autore del *Re Lazzero*, della *Vanda*, del *Segreto Fatale* e del celebre dramma *Meirima*, del quale il professor Léger diede una lunga ed interessante analisi (1). « Il soggetto di *Meirima*, egli scrive, è intieramente romanzesco. I personaggi non sono storici. Il poeta tolse soltanto dalla storia il quadro fedele dell' oppressione de'Cristiani per opera de'Musulmani. Il concetto principale si trova in altri lavori, a incominciare dalla *Zaira* di Voltaire fino al Malek-Adel di Madama Cottin, a incominciare dal *Giaurro* di Byron fino all' *Ebrea* di Scribe; è l'amor d'un Cristiano per una Musulmana, soggetto fecondo di peripezie drammatiche, felicemente rinfrescato dalla realtà con la quale vien colorita e rappresentata la nuova scena. Si conoscono i Turchi alla francese di Voltaire, e i Musulmani fantastici di Byron; qui abbiamo veri Turchi e veri Serbi, dipinti da un poeta che visse a lungo in Ragusa, a Belgrado, a Costantinopoli. « Il dramma reca un doppio titolo: *Meirima* o *I Bosniaci*. L'azione si svolge nella Bosnia. L'ostilità de'Cristiani contro gli oppressori si spinse fino all'eccesso per le violenze eccessive de' pascià e de' bey musulmani. Fin dalla prima scena si prevede una lotta imminente; ma intanto che la tempesta rumo-

---

(1) Cfr. *Le Monde Slave*, Paris, Didier, 1873.

reggia e sta per scoppiare, due giovani, Givan, il figlio del serbo Novko, e Meirima, la figlia di Alì pascià, si abbandonano ad un amore colpevole ed impossibile. »

Meritano qui ancora ricordo il dramma eroico di Giovanni Dragascevic' intitolato *Il grande heiduk;* la recente tragedia di Jovanovic' intitolata: *Il sogno e la realtà*, ed alcuni drammi storici contemporanei di autori croati, cioè *I Frangipani*, *Stefano, ultimo re di Bosnia* e *Matteo Gubec* di Marco Bogovic'; *Il re Zvonimir* di Markovic; *La regina nera* e *Craniczari* di Freudenreich; finalmente, per conchiudere intorno agli Slavi del sud, rammenterò ancora alcuni poeti drammatici Sloveni, cioè Ogrinec' e Celestin commediografi; Vilhar, Forster, Hribar autori di drammi, Iurcic' autore della tragedia intitolata *Tyygomer.*

TEATRO BOEMO (1)

Le sacre rappresentazioni non solo aprirono la storia del teatro boemo, ma furono tra i primi i Boemi a conoscere questa forma di spettacolo religioso, nel quale si mescolarono poi elementi profani (2), intermezzi buffoneschi e satirici, che tentarono quindi divenire rappresentazioni isolate, ed emancipare il dramma dalla Chiesa, non solo all'apparir della Riforma luterana, ma fin dal tempo della prima Riforma predicata da Giovanni Hus, e delle lunghe guerre che ne seguirono, essendo le sacre rappresentazioni divenute quindi un mezzo di combattimento de' preti cattolici contro i protestanti. La servitù del paese,

(1) Tolgo gran parte di queste notizie da un saggio inedito in lingua tedesca sul teatro boemo di Giuseppe Penizek.

(2) I frammenti del *Mastičkar*, scoperti nel 1822, che si riferiscono a scene della vita de' profumieri, e risalgono al secolo XIII, lo dimostrano.

il trionfo de' Gesuiti, l'influenza del classicismo, e le compagnie straniere che occupavano la scena, impedirono tuttavia che il teatro nazionale boemo sorgesse prima del nostro tempo. Appena, sul fine del secolo passato, incominciarono a ridestarsi gli spiriti nazionali in Boemia, anche il teatro boemo fece i primi suoi tentativi per costituirsi, ma, incontrando numerosi e gravi ostacoli per parte del governo e della popolazione tedesca di Praga, che vedeva di mal animo, e, dove lo poteva, cercava impedire ogni manifestazione del sentimento nazionale. Non potendosi ottenere un teatro pubblico, si ricorreva ai teatri privati, alle rappresentazioni di beneficenza fatte per opera di patriotti dilettanti, per tener desti, col mezzo della scena, il culto della lingua e della letteratura patria. Dal 1824 al 1834, soltanto, fu permesso di rappresentare pubblicamente drammi in lingua boema in tutte le sere dei giorni festivi.

In que' dieci anni si rappresentarono ben 123 nuove produzioni, fornite da 23 autori, fra i quali uno dei più fecondi fu Giovanni Stepanek (nato nel 1783, morto nel 1844) direttore del teatro, autore di commedie e farse; Kric'per, detto il Nestore della letteratura drammatica boema (nato nel 1792, morto nel 1859), che fu de' primi a fornire al teatro boemo alcune sue produzioni (fra i suoi migliori lavori si segnalano le commedie: *Il berretto fatato*, *La commedia sul ponte*, *Il bugiardo e il suo compare*, *La spada di Zizka*, e i drammi *Sviatopluk*, *Elisabetta*, *Sobieslav* e *L'Ebrea*); Carlo Machacek (nato nel 1799, morto nel 1846) di cui si cita una commedia inti-

tolata: *I Fidanzati* (1); Ferdinando Mikovec' autore del *Falso Demetrio*; Gaetano Tyl (nato nel 1808, morto nel 1856), che scrisse *Zavish di Falkenstein*, *Giovanni Hus, Czesmir* e commedie e farse; nel 1835, egli fondava una nuova Società letteraria di dilettanti con lo scopo manifesto di far risorgere la letteratura nazionale. Le condizioni della scena boema si migliorarono dopo l'anno 1848, e finalmente, con la nuova costituzione liberale della Boemia proclamata nel 1860, il teatro boemo fu intieramente libero, e potè quindi aprire agli ingegni boemi un nuovo campo glorioso ove farsi valere; l'attore Giorgio Kolar, autore dei drammi *Monika*, *Magelona*, *La morte di Zizka*, *L'Ebreo di Praga* e della commedia *Le formiche*, tradusse egregiamente in boemo il *Fausto* di Goethe, il *Wallenstein* e i *Masnadieri* di Schiller; e Doucha i drammi di Shakespeare: *Il sogno d'una notte d'estate*, *Re Lear*, *Le allegre donne di Windsor*. Sorsero allora, in Boemia, d'un tratto, come per incanto, autori, traduttori, attori e teatri. Il pubblico vide nel teatro boemo, fino allora temuto e proibito, il simbolo del suo risorgimento, e però si spiega anche meglio il favore straordinario che gli dimostra. Fra i veterani del teatro boemo giova ancora ricordare Viteslao Halek (nato nel 1835, morto nel 1874), a motivo de' discepoli ch'egli, quantunque morto in giovane età, lasciò dietro di sè. Fra i suoi drammi si segnalano specialmente *Zavis von Falkenstein*, *Carevic'*

(1) Scrisse pure i drammi: *Virginia*, *Angelina*, *Praga nel 1698*, *Turinskys*.

Aleksej, Il Re Rodolfo, Sergio Catilina, Annone e Tamar, e un dramma rimasto interrotto: *Giorgio di Podebrad*. Alla sua scuola poetica appartengono il Neruda, il Pfleger, il Ianda, l'Heyduk ed altri valenti giovani poeti boemi. Giovanni Neruda, nato nel 1834, scrisse una bella tragedia: *Francesca da Rimini* e le commedie intitolate: *Amor venduto, Amore vuol coraggio, Amore vuol ozio, Sposo per fame*: Gustavo Pfleger (nato nel 1833, morto nel 1875), compose vivaci commedie: *Il telegramma, Capitolo I, II, III*, ed *Essa m'ama*, e drammi storici: *Svatopluk, Boleslav Rytavis* e *Della Rosa*; Giuseppe Venzig, le commedie: *Il pittore Pigmalione, Il Poeta senza stoffa, Il dottore in medicina*; l'ottimo de'commediografi boemi, il vivente Emanuele Bozdech, nato nel 1841, e autore di un dramma applaudito *Il barone Görtz* (in cui si vide preso di mira il ministro Beust), ma più felice ancora nelle sue graziose commedie, specialmente nelle storiche, come *L'Esame diplomatico, Nel tempo del Cotillon, Il conquistatore del mondo in veste da camera* (Napoleone I), *Gli avventurieri* (del tempo di Rodolfo II). Tengono pure un posto eminente sulla scena boema: Francesco Jerabek, nato nel 1836, cultore del dramma storico e sociale, e commediografo (*I Prussiani in Boemia, Il servo del suo padrone, La pubblica opinione*); Venceslao Vlcek, insigne novelliere e pubblicista, nato nel 1839, che coltiva con onore il dramma storico nazionale (fra i più applauditi vogliono esser ricordati *Lipany, Milada, Otokar, Sobieslav, Elisabetta la Premyslidin*); Francesco Zakrejs (nato nel 1839), che scrisse una

tragedia: *La figlia di Podebrad*, e parecchie commedie, tra le quali *L'Economo nazionale*; il conte di Kolovrat (nato nel 1836), autore di alcune commedie e de' due drammi: *Libusha* e *Sul crocicchio*; Giuseppe Fricz (nato nel 1829), poeta della scuola romantica, autore dell'*Ivan Mazepa*, del *Venceslao IV*, del *Falso Vratislao*, del *Figlio di Otokar* e di uno *Svatopluk*; Von Gabler (nato nel 1821), che scrisse una nuova *Giovanna d'Arco*. Si ricordano pure di Giuseppe Stolba (nato nel 1846), *L'opera materna*, dramma sociale proibito dalla censura, e *Frutti proibiti*, commedia; di Ferdinando Samberk (nato nel 1836), *Guerra domestica*, *L'undecimo comandamento*, *Giuseppe Gaetano Tyl*, commedie; di G. Vesely, *Nel campo letterario*; di Ladislao Stroupeznicky, *Anime nere*, dramma storico; di Miroslao Krainik (nato nel 1850), *Giovanni Rohac' di Dubé*, dramma storico; F. Subert, B. Guldener, autore d'una *Sofonisba*; Giuseppe Durdik, Elisabetta Krasnohorska (nata nel 1847), autrice di tragedie: *La moglie di Harant*, *Il cantore della libertà*; Fr. Dvorsky, A. Sokol, Antal Stassek, Giul. Zeyer, Jaroslao Vrchlicky (nato nel 1853), autore della tragedia *Drahomira*. Vi è dunque, come sembra, molta operosità negli scrittori boemi per fornire la loro scena nazionale.

Ma, ora che non occorre più nè affermare, nè difendere, nè ravvivare sentimenti nazionali già ben noti e riconosciuti e rispettati, è forse ad augurarsi che i poeti boemi evitino il pericolo della monotonia che minaccia la loro scena, quando essi non cerchino quasi più altra ispirazione drammatica che quella la

quale può loro venire dall' idea di patria. I grandi sentimenti conviene saperli custodire e riservare per i momenti solenni; quel pudore e decoro artistico che vietava ad Eschilo di mettere in iscena ne' suoi *Persiani* gli eroi Ateniesi, può insegnare qualche cosa anche ai cultori contemporanei del dramma nazionale.

TEATRO RUMANO

La letteratura rumana è così recente che non può avere una lunga storia; il teatro rumano poi non ha vere e proprie tradizioni. È aperto da pochi anni; incominciò con traduzioni od imitazioni dai teatri stranieri, specialmente dal teatro francese; quindi alcuni de' più illustri scrittori rumani, come il poeta Alessandri (di cui abbiamo pure una graziosa commedia in francese) e Basilio Urechia, incominciarono a scrivere in rumano, per la scena rumana, in lingua rumana, scegliendo i soggetti o dalla storia nazionale o dalla vita contemporanea, specialmente cittadina, de' Rumani. Il primo dramma rumano di cui io abbia notizia è la *Matilde* di Cesare Bolliac, che risale all'anno 1836. Ma il vero fondatore del teatro rumano fu Basilio Alessandri, nato nel 1821. Incaricato nel 1844, insieme col Kogalniceano e col Negruzzi, di dirigere il teatro di Yassy, egli vi fece rappresentare parecchie produzioni originali o tradotte dal francese, quali: *Re Giorgio di Sadagura*, *Yassy in*

carnevale, La casa di pietra, Le nozze del villaggio, La signora Kiritza a Yassy, La signora Kiritza in provincia. Nell'anno 1873, l'Alessandri diede al teatro nazionale un nuovo dramma in cinque atti in prosa, intitolato *Boierii si Ciocoii* (*I signori e la gente nuova*) gran quadro di costumi che presenta lo stato della società rumana prima del 1856; nel 1879, la tragedia *Despot-Voda.* Il suo teatro comprendeva nel 1875 già quattro volumi; ma sono specialmente pregiate e popolari le sue commedie. Sebbene per alcune il soggetto sia tolto dal teatro francese, l'imitazione riuscì, in grazia del genio poetico dello scrittore, così felice, che i tipi sembravano studiati nuovamente sul vivo nel paese stesso, al modo medesimo che praticavano Plauto e Molière. L'ebreo polacco, il maestro greco, la vecchia civetta, il bellimbusto, il cantore della parrocchia, messi in iscena dall'Alessandri, divennero proverbiali. Si ricordano ancora una commedia di Giacomo Negruzzi, nato nel 1843, che fu molto applaudita di recente sulle scene di Yassy; due volumi di drammi e commedie pregiate di Basilio Urechia; il melodramma del Boeresen *Soldatul orfano;* le traduzioni del teatro italiano e francese di Giorgio Sion; e, s'io non m'inganno, è qui presso che tutta la suppellettile del teatro rumano. Il carattere alquanto indeterminato della civiltà rumana che consta di tanti elementi diversi, i quali fra loro ancora si combattono, l'isolamento di quel popolo buono ed intelligente dalla società latina onde è nato e a cui vorrebbe, per istinto di razza e per simpatia, ricongiungersi, stretto fra tre popoli

di stirpe diversa, turchi, slavi, magiari che, in vario tempo, lo dominarono, e che gli impediscono di dilatarsi, con una lingua armoniosa, ma non tutta pura e schietta, il breve tempo che corse dal giorno in cui il popolo rumano incominciò a godere di una certa indipendenza, tolsero finquì la possibilità di creare in Bucarest un grande e vivace teatro nazionale. Alcuni de' poeti della Rumania mostrarono che il genio drammatico non manca al popolo rumano; ma quella stessa indeterminatezza che presenta ancora la vita rumana si riflette pure necessariamente nell'arte che la rappresenta.

TEATRO UNGHERESE [1]

Abbiamo notizia di misteri drammatici ungheresi fin dal secolo decimoterzo, quando ancora la sacra rappresentazione si faceva nelle chiese. Si proseguirono fino al secolo xv, nel quale, soverchiando già l'elemento profano all'elemento sacro, per ordine del papa vennero proibite. Banditi dalla chiesa, il popolo li accolse, e proseguì a rappresentar misteri per suo conto. Quelli antichi misteri devono, in ogni modo, essere stati molto simili a quelli che il popolo ungherese rappresenta ancora nell'Avvento, nel Natale e nell'Epifania, e che svolgono la storia della Natività, della Adorazione de' Pastori e dell'arrivo dei Tre Re Magi; tali rappresentazioni in Ungheria si chiamano ora *Giuochi di Betlemme* (*Betlehemesek játikai*). Oltre che dal popolo, la sacra rappresentazione fu in Ungheria, come altrove, appena cacciata

(1) Debbo il maggior numero di queste notizie alla cortesia e dottrina del professor Erödi.

di chiesa, raccolta ed ospitata e adoperata ai loro fini educativi, dai Gesuiti ne' collegi. Abbiamo memoria di una di quelle rappresentazioni scolastiche più in voga nel secolo decimosesto; intitolavasi *Theophania*, e, come dice il titolo, *L'apparizione di Dio*, ai nostri primi padri Adamo ed Eva, con l'episodio di Caino ed Abele. La sacra rappresentazione scolastica fu coltivata nei secoli decimosettimo e decimottavo, specialmente da Faludy e Kunics; il liceo ove si davano con maggior frequenza e con maggior pompa era quello di Eger, ove si conservano ancora alcuni degli antichi attrezzi scenici. Presenta un singolare contrasto con le sacre rappresentazioni delle scuole gesuitiche e delle chiese, fin dal secolo decimosesto, la importante e caratteristica *Commedia del tradimento di Melchiorre Balassa*, lavoro di un protestante, ove si mettono in ridicolo l'abuso della confessione, le mene di parte, la venalità di parecchi magnati.

Ma il teatro regolare ungherese si fondò soltanto, per iniziativa di Ladislao Kelemen, nel 1792, quantunque fin dal 1692 esistesse già un decreto di Leopoldo I, il quale dava facoltà ad un cittadino di Koloszvar di rappresentare drammi nel tempo delle feste e delle fiere; ma di quel teatro non sappiamo altro.

Prima che s'aprisse un teatro drammatico ungherese vi erano stati autori che avevano tentato imitare gli scrittori francesi, scrivendo tragedie o commedie classicheggianti; tale fu, per un esempio, Giorgio Bessenyei, autore di un *Agide*, tragedia, e d'una

commedia intitolata: *Il filosofo;* ma, non essendoci teatro aperto, furono scritte in modo che servissero meglio alla lettura che alla rappresentazione.

I primi esperimenti del teatro drammatico ungherese non furono molto incoraggiati a Budapest: onde la Compagnia comica lasciava spesso la capitale per recarsi a recitare in provincia, con un repertorio composto in gran parte di traduzioni dal francese e dal tedesco, e dei primi saggi drammatici di autori nazionali, cioè Dugonics, Gombos e Bolyai, i quali dovevano essere in breve oscurati da Giuseppe Katona (nato nel 1790, morto nel 1830), tenuto come il vero padre del dramma ungherese, specialmente per la sua tragedia *Bankban* (*Il Palatino Bank*), scritta nel 1815, per l'apertura del teatro di Koloszvar, che non la volle accettare, trovandola scritta in modo troppo rozzo; Katona la rifece nel 1822 e la pubblicò; ma venne rappresentata solo quattro anni dopo la sua morte, nel 1834; e i critici ungheresi la proclamarono un capolavoro.

Contemporaneo di Katona fu Carlo Kisfaludy, il cui primo dramma, *I Tartari in Ungheria*, venne rappresentato nel 1818, con un buon successo che parve straordinario; seguirono le tragedie *Irene*, *Stibor Vajda*, *Zach Klara*, e *Trenseni Csak* (lavori ne' quali si sente il grande studio fatto sulle opere di Shakespeare), ma molto superiori le sue commedie, nelle quali castigò davvero col riso i costumi e i piccoli e grandi difetti del popolo e de' signori ungheresi; le migliori delle sue commedie recano i titoli seguenti: *I sollecitatori*, *I ribelli*, *Gli equivoci* (*Csa-*

lodasok; cfr. il *Florilegio*), *L'omicida, Occhio per occhio, Lo studente Matteo, Tre in una volta. Quando rimbalzò non l'avrei creduto.*

Il grande poeta epico e lirico Vörösmarty (nato nel 1780, morto nel 1855), coltivò pure la poesia drammatica; ma i suoi drammi storici hanno pregi letterarii più tosto che scenici: *Salomone* (il Re di Ungheria), *Lo sposalizio sanguinoso, Il dramma delle fate, L'olocausto, Cillei e gli Huniadi* (trilogia): Vörösmarty tradusse pure in ungherese il *Re Lear* di Shakespeare, e scrisse una commedia intitolata: *I segreti del velo.*

Nell'anno 1834 si fonda a Pest il *Teatro Nazionale,* che dà un nuovo vigoroso impulso all'arte drammatica ungherese; si aprono concorsi drammatici nella Accademia, nella Società Kisfaludy e dal Conte Teleki; la Società Kisfaludy fa tradurre i capolavori di Shakespeare, Molière, Calderon, Corneille, Racine.

Molti de' premii a concorso per quasi cinquanta anni furono vinti dal fecondo Edoardo Szigligeti autore delle tragedie: *Valeria, Bildi Pal, Ghitti, I pretendenti al trono,* e di drammi popolari che rappresentano scene della vita del popolo ungherese con una verità pittoresca (tali sono *Lo Zingaro, Il Cavallaro, Il Trovatello, Il Disertore*); di commedie fra le quali si segnalano *Liliomfi* (cfr. il *Florilegio*), *La mamma, Il nonno, Gran lusso senza sostanza.* Attore egli stesso, il Szigligeti conosceva perfettamente gli effetti scenici; de' suoi centoventi drammi, la metà rimase in repertorio. L'imitazione

del dramma romantico francese tentò specialmente G. Czakò ne' drammi *Leona*, *Il Testimonio*, *Mercante e marinaio*; Obernyk nel dramma *Brankovics Gyorgy*; Hegedüs nel *Porpora e lutto*: Köver nella *Bella Marchesa*, che si rappresenta ancora, Carlo Hugo nel *Barone Banchiere*, ch'è pur sempre in repertorio. Si loda per l'eleganza la tragedia del conte Teleki *Il favorito*; anche Petöfi tentò il dramma (*Il tigre e la jena*), ma non fu un esperimento troppo felice. Fra gli autori di drammi popolari si cita Giuseppe Szigeti, autore dello *Spettro*, del *Vecchio fanciullo* e *Suo figlio l'ussaro*, che vivono ancora sopra la scena; Emerico Vahot, per *Lo spirito folletto nelle miniere*, e *Il trotto dell' ussaro*; l'attore Edoardo Toth, pel *Monello del villaggio*, che ebbe un successo durevole e senza esempio, *La famiglia del sonatore di ghironda*, e *La reietta*; L. Csepreghi pel *Puledro giallo*; Coloman Toth pel suo dramma *Catina Dobò* (1); Abonyi pel *Fazzoletto del birbante*; Rakosi pel suo *Stefano butterato*; Guglielmo Györy ed altri. Ho assistito in Germania alla rappresentazione dello *Zingaro* di Szigligeti tradotto in tedesco, ed ebbi occasione di ammirare l'originalità di questo genere di poesia drammatica, proprio e quasi esclusivo del teatro ungherese; si riceve l'illusione di ritrovarsi veramente non più sulla scena ma in mezzo al popolo; quando lo zingaro descrive la poesia della *pushta* ungherese, si è trasportati irresistibilmente

---

(1) Coloman Toth scrisse pure alcune buone commedie; tra queste: *Il re si sposa* e *L'emancipazione della donna*.

in mezzo a quelle lande misteriose, che risuscitano così vivamente nello zingaro, diventato, inconsapevolmente, quasi buffone di palazzo, il desiderio della sua libertà perduta.

Fra i drammi ungheresi di genere più grave meritano ancora ricordo *I Martiri di Szigetvar* del celebre romanziere Maurizio Jokai; l'*Erode,* di Carlo Szasz, il traduttore ungherese di una parte de'drammi di Shakespeare (1) e di Molière; l'*Iscariota,* e la *Tamora,* di Antonio Varady. Fra i commediografi ungheresi tiene ora il primo posto Gregorio Csiki, autore dei *Proletarii* e del *Caviale;* se il soggetto è tolto talora dall'antica commedia greca e spagnuola, la scena ed i costumi sono sempre ungheresi, e rappresentati con una verità così affascinante che i teatri si trovano sempre affollati quando s'annunzia una commedia di Csiki; egli tradusse pure in ungherese le tragedie di Sofocle e di Euripide. Sulle orme di lui camminano Eugenio Rakosi col suo *Esopo,* Luigi Bartok nella commedia *La Bellissima,* tolta essa pure dalla vita degli antichi Greci. A tutto questo favore che trova in Ungheria per zelo di scrittori, per concorso di popolo, per protezione di società ed accademie il teatro drammatico nazionale, s'aggiunge ancora, e non guasta punto il buon' ordine con cui quel governo intese regolare gli spettacoli, togliendo il danno delle troppe Compagnie girovaghe, e provvedendo con un buon Conservatorio drammatico ad un vivaio di at-

(1) Due drammi di Shakespeare, e il *Cid* di Corneille furono tradotti da Augusto Greguss.

tori colti e bene addestrati. Ma io termino qui la storia compendiosa del dramma, non quella del teatro; tuttavia, perchè dove i teatri non si poterono aprire, non fiorì alcuna arte drammatica, non sarà forse superfluo aggiungere un voto affinchè se il teatro può essere, come mi sembra apparire evidente dalla lettura non interrotta di queste pagine, un ottimo mezzo di pubblica educazione, anche il nostro sommo tutore che è il governo italiano faccia qualche cosa per incoraggiare in Italia il teatro drammatico; la libertà che esso dice e pretende avergli lasciata, non sarebbe la libertà di vivere, ma quella di morire: poichè esso fece del suo meglio affinchè la vita degli autori e degli attori fosse miseramente angustiata, e non provvide in alcun modo nè al proprio decoro, nè al comodo e al beneficio de' cittadini, nè finalmente a quell'ufficio educativo che dovrebbe essere in ogni buon governo il gravissimo fra tutti i negozi di Stato.

FINE DELLA STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO

INDICE

PARTE PRIMA

TEATRO ORIENTALE

PARTE SECONDA

TEATRO CLASSICO ANTICO

PARTE TERZA

TEATRO SACRO CRISTIANO

PARTE QUARTA

TEATRO MODERNO

letterature straniere, sperano l'autore e l'editore fornire, specialmente agli italiani, il modo di procurarsi una conoscenza ordinata e sufficiente di tutto il prodotto letterario essenziale della coltura umana.

Un lavoro simile non fu ancora tentato in alcuna lingua e parve bello che l'Italia nostra, la quale sostenne sempre, fra le nazioni civili, il nobile ufficio di rischiaratrice, iniziasse anche quest'opera intesa ad avvicinare simpaticamente i varii popoli che ebbero una storia ed una coltura, nell'unità ideale della loro creazione letteraria.

Il concetto balenato alla mente sovrana del Goethe di una letteratura universale non può forse altrove meglio che in Italia trovare la sua forma plastica. Negli studi deve l'Italia mantenere la sua superiorità. Con questa laboriosa ma simpatica intrapresa procediamo colla speranza assai viva di concorrere, per essa, a promuovere la coltura nazionale, che è nostro più urgente bisogno e deve perciò essere nostro pensiero più sollecito e continuo.

Il conte De-Gubernatis, professore di lingua e letteratura indiana, nell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, al quale con piena fiducia mi sono rivolto per condurre a compimento l'ingente intrapresa di prepararci una storia universale della Letteratura, mi parve, per la vastità degli studii da lui fin qui abbracciati, per i suoi numerosi rapporti con l'estero, per la pratica che egli ha di molte lingue e letterature straniere, per la prontezza ed agilità del suo ingegno, e per la sua meravigliosa operosità, non solo la più adatta, ma forse la sola persona in Italia che potesse assicurarmi che, in un tempo relativamente assai breve, potremo vantare l'opera desiderata. Rimane ora che il pubblico italiano ri-

conosca pure il coraggio e il disinteresse con cui m'accingo io stesso ad una così ardua intrapresa, e che la renda più facile, mostrando a quest'opera una parte di quel grande favore che, in tempi meno civili, non mancò ad editori di opere utili che concorsero a promuovere la coltura italiana.

ULRICO HOEPLI.

Modo di Pubblicazione

Le tre serie verranno in luce possibilmente entro due anni. Usciranno due volumi per volta, ognuno di 3 o 400 pagine in-16° (formato del mio Shakspeare tradotto dal Carcano), l'uno di *Storia*, l'altro di *Florilegio*, vendibili pure separatamente.

Il Prezzo sarà di LIRE QUATTRO per ciascun volume

o sezione di volume

☞ Con **Venti Lire anticipate** si potrà sottoscrivere per una serie completa, purchè l'anticipazione **sia fatta** prima dell'acquisto di qualche volume isolato.

Milano, 14 Marzo 1882.

ULRICO HOEPLI.